This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

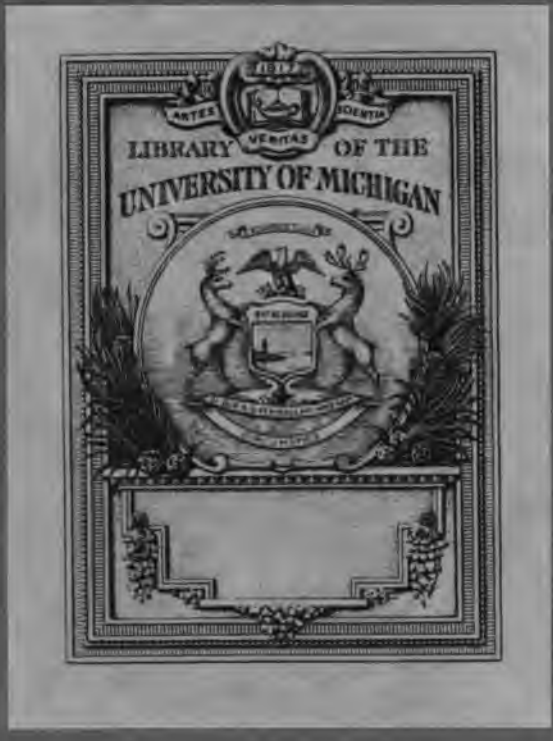
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 964,425


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Eugen Kilian

Dramaturgische Blätter

München und Leipzig
bei Georg Müller, Verlagsbuchhandlung
1905

Eugen Kilian

Dramaturgische Blätter

München und Leipzig
bei Georg Müller, Verlagsbuchhandlung
1905

Von Eugen Kilian wurde herausgegeben:

Die Mannheimer Bühnenbearbeitung des Götz von Berlichingen vom Jahre 1786.

Ein Beitrag zur Bühnengeschichte des Götz.

Mannheim, Bensheimer 1889.

Goethes Götz und die neueingerichtete Münchener Bühne.

München, Kellerer 1890.

Eine Bühnenbearbeitung des Götz von Berlichingen von Joseph Schreyvogel.

Litzmanns Theatergesch. Forschungen II.

Hamburg, Voß 1891.

Beiträge zur Geschichte des Karlsruher Hoftheaters unter Eduard Devrient.

Karlsruhe, Braun 1893.

Der Widerspenstigen Zähmung.

Lustspiel in 5 Akten und 1 Vorspiel von Shakespeare. Nach Baudissins Uebersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet.

Oldenburg, A. Schwartz 1898.

Antonius und Kleopatra.

Trauerspiel in 5 Akten von Shakespeare. Nach Baudissins Uebersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet.

Leipzig, Breitkopf & Härtel 1898.

König Heinrich der Fünfte.

Historisches Schauspiel in 5 Akten von Shakespeare. Nach Schlegels Uebersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet.

Leipzig, Reclam Nr. 4087.

Fortsetzung auf der 3. Umschlagseite.

Dramaturgiſche Blätter

Aufſätze und Studien

aus dem Gebiete der praktiſchen Dramaturgie,
der Regiekunſt und der Theatergeſchichte

Von

Eugen Kilian

München und Leipzig
bei Georg Müller
1905

Dem Andenken

Eduard Devrients

Es iſt eine ernſte Geſchichte, die ich zu erzählen habe, ſo luſtig es auch oft darin zugeht.

Dramaturgiſche Blätter

Aufſätze und Studien

aus dem Gebiete der praktiſchen Dramaturgie,
der Regiekunſt und der Theatergeſchichte

Von

Eugen Kilian

München und Leipzig
bei Georg Müller
1905

332
K48dL

Herrn
Feldmann
10-1-43
48742

Vorwort.

Die Aufſätze und Studien, die den Inhalt dieſes Buches bilden, verwerten zum großen Teil eine Reihe älterer Arbeiten, die in den Jahrbüchern der Shakeſpeare-, Goethe- und Grillparzer-Geſellſchaft, in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung, in der Täglichen Rundſchau, der Wiener Extrapoſt, der Frankfurter Zeitung, dem Magazin für Literatur, in Bühne und Welt und Arnold Mayers Deutſcher Thalia zum erſtenmal erſchienen ſind. Die meiſten dieſer Aufſätze wurden für ihre Veröffentlichung in Buchform umgearbeitet, vielfach ergänzt und erweitert, neu gruppiert, Zuſammengehöriges aneinandergereiht und verbunden.

Indem der Inhalt dieſer Blätter einen Teil der künſtleriſchen Unternehmungen berührt, die am Hoftheater zu Karlsruhe unter der Intendanz von Dr. Albert Bürklin (1889—1904) und unter meiner Regieführung ins Leben traten, bietet das Buch einige Beiträge zur Würdigung dieſer Bühne und ihrer literariſchen Beſtrebungen in dem genannten Zeitraum.

Meinem jungen Freunde, Schüler und künftigen Fachgenoſſen, Richard Gſell aus Karlsruhe, der mich im Leſen der Korrekturen unterſtützte, ſei auch an dieſer Stelle herzlicher Dank geſagt.

Dr. Eugen Kilian.

Inhalt.

		Seite
	Vorwort	
1.	Die Münchener Shakeſpeare-Bühne und ihre Vorgeſchichte	1
2.	Shakeſpeare auf der modernen Bühne	37
3.	Der Shakeſpeareſche Monolog und ſeine Spielweiſe	63
4.	Vorſchläge zur Aufführung des König Lear	92
5.	Zur Aufführung des Sommernachtstraums	114
6.	Zur Bühneneinrichtung der Widerſpenſtigen	131
7.	Maß für Maß auf der deutſchen Bühne	157
8.	Goethes Götz von Berlichingen auf dem Theater	168
9.	Kleiſts Schroffenſteiner auf der Bühne	210
10.	Raimunds Gefeſſelte Phantaſie in neuem muſikaliſchem Gewande	229
11.	Eine Rettung von Bauernfelds Fortunat	230
12.	Grabbes Don Juan und Fauſt auf der Bühne	245
13.	Klingemanns Braunſchweiger Theaterleitung	259
14.	Joſeph Schreyvogel als Leiter des Wiener Burgtheaters	268
15.	Eduard Devrient	281
16.	Regieſünden	302
17.	Der Hervorruf des Schauſpielers	328
18.	Vom Theaterzettel	341
	Anmerkungen	357
	Regiſter	392

Die Münchener Shakespeare-Bühne und ihre Vorgeschichte.

In einem unter dem 19. März 1890 von dem damaligen Leiter des Münchener Hoftheaters, Karl von Perfall, an die Bühnen versandten Rundschreiben berichtete dieser über die bisherige Entwicklung der seit dem 1. Juni 1889 auf seine Veranlassung ins Leben getretenen neueingerichteten Münchener Schauspielbühne. Er warf einen Rückblick auf das bis dahin Erstrebte und Geleistete und gab Rechenschaft über verschiedene Neuerungen, die bei der bevorstehenden Erstaufführung des Götz von Berlichingen auf der neuen Bühne am 24. März 1890 erstmals verwendet werden sollten.

In diesem Rundschreiben betonte Perfall ausdrücklich, daß er die Münchener Reform keineswegs als ein bloß dem Dienste Shakespeares gewidmetes Unternehmen betrachtet wissen wolle, und wies deshalb den für die neue Bühne gebräuchlichen Namen einer Shakespeare-Bühne als eine unrichtige Bezeichnung zurück. Indeß vermochte diese Verwahrung des Münchener Intendanten nicht zu verhindern, daß die neue Bühne, trotz der baldigen Erweiterung ihres Repertoires nach der Seite von Werken, die nicht von Shakespeare stammten, in der Hauptsache doch unter dem Namen der Shakespeare-Bühne weiterlebte, eine Anschauung, die im wesentlichen auch durch die fernere Entwicklung und Geschichte der Münchener Reform bestätigt wurde. Wie die neue Bühne mit der Aufführung eines Shakespeareschen Werkes — König Lear — ins Leben getreten war, so bildeten auch fernerhin die Stücke des Briten den eigentlichen Grundstock ihres Repertoires. Von den 121 Vorstellungen, die vom 1. Juni 1889 bis zum 24. November 1892 unter Perfalls

Leitung auf der neueingerichteten Bühne in Scene gingen, fielen 71 auf die Darſtellung von 10 verſchiedenen Shakespeareſchen Stücken[1]), während ſich die übrigen 50 Vorſtellungen auf 9 Werke der deutſchen, ſpaniſchen und ungariſchen Literatur verteilten.

Als endlich unter dem Nachfolger Perfalls die neue Bühneneinrichtung nach mehr als zweijähriger Pauſe, im Januar 1895, mit der Aufführung von Was ihr wollt von neuem unerwartet ins Leben trat, wurden dieſe und die folgenden Aufführungen auch von amtlicher Seite, im Gegenſatz zu der Meinung ihres Gründers, als Vorſtellungen „auf der Shakeſpeare-Bühne“ angekündigt.

Die Gedanken und Erwägungen, die zur Gründung der Münchener Reformbühne geführt hatten, waren nur zum kleinen Teile neu. Verwandte Anſchauungen waren ſchon in den erſten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts, zur Zeit der Romantik, in den Beſtrebungen von Ludwig Tieck und ſpäter in denen von Karl Immermann zu Tage getreten.

Es iſt bekannt, daß Tieck als Wortführer der romantiſchen Schule in ſeinen Bemühungen, Shakeſpeare in würdiger Geſtalt auf das Theater zu bringen, von dem oberſten Grundſatz ausging, daß die Werke des Briten in möglichſt unveränderter Form, ohne Kürzungen und ohne irgendwelche Eingriffe in Bau und Scenenfolge des Stückes, auf der Bühne vorzuführen ſeien.

Er befand ſich mit dieſen Forderungen in bewußtem Gegenſatz zu Goethe, der ſich noch 1815 in ſeiner Abhandlung Shakeſpeare und kein Ende mit aller Entſchiedenheit gegen das „Vorurteil“ wendete, „daß man Shakeſpeare auf der deutſchen Bühne Wort für Wort aufführen müſſe, und wenn Schauſpieler und Zuſchauer daran erwürgen ſollten.“ Später ſcheint Goethe ſeine Anſichten in dieſem Punkte geändert zu haben. In einer Beſprechung von Tiecks Dramaturgiſchen Blättern erwähnt er billigend, daß dieſer für die „Einheit, Unteilbarkeit, Unantaſtbarkeit Shakeſpeares“ eintrete und ihn „ohne Redaktion und Modifikation von Anfang bis zu Ende“ auf das Theater gebracht wiſſen wolle. Daß er vor zehn Jahren der entgegengeſetzten

Meinung gewesen sei, erklärt er damit, daß er damals vorwiegend als praktischer Bühnenleiter der Aufführung Shakespeareſcher Stücke gegenübergestanden sei. „Jetzt aber kann es mir ganz angenehm sein, daß dergleichen hie und da abermals versucht wird; denn auch das Mißlingen bringt im ganzen keinen Schaden.“

Indem Tieck die Shakespeareſchen Dramen so aufgeführt wissen wollte, wie sie aus der Hand des Dichters hervorgegangen waren, mußte ihm die scenische Einrichtung des modernen Theaters mit seinem dekorativen Aufwand als ein störender Mißstand erscheinen. Die zahllosen Verwandlungen vor allem, die auf dem altenglischen Theater dank der Naivetät und Phantasie seines Publikums nur leiser Andeutungen bedurften, mußten der Aufführung derselben Stücke auf der modernen Bühne schwer zu überwindende Hindernisse in den Weg legen. Tieck sprach es geradezu aus, daß er „jenem älteren Gerüste, welches Shakespeare und seine Zeitgenossen besaßen“, den Vorzug gebe vor unserm Theater. Er hielt es für möglich, eine Bühne zu errichten, die sich architektonisch der älteren der Engländer näherte, ohne Malerei und Dekoration gänzlich zu verbannen. Er war der Ansicht, daß erst eine so gestaltete Bühne Shakespeare zu seinem vollen Rechte verhelfen und zugleich die Wirkungen des Schauspielers beträchtlich erhöhen werde. „Dem Kenner wäre es ohne Zweifel am liebsten, diese Werke auf einem verständig eingerichteten Theater ohne alle Dekorationen zu sehen, und erst dann würden wir ihre ganze Bühnenbedeutung verstehen, wenn wir uns einmal eine der seinigen ähnliche Scene wiederherstellten.“

An zahlreichen Stellen seiner Dramaturgischen Blätter kommt Tieck auf diese Gedanken zurück.

Seine Vorschläge aber sind im wesentlichen auf dem Papiere geblieben. Nur einer seiner Wünsche, und zwar ein längst gehegter Lieblingswunsch, sollte sich dem Alternden erfüllen. Als Friedrich Wilhelm IV. von Preußen 1840 zur Regierung kam und den Dichter von Dresden an seinen Hof berief, da wurde ihm von Seiten des kunstsinnigen Fürsten ein Auftrag, dessen Ausführung bis dahin als ein Werk der Unmöglichkeit gegolten

hatte: er sollte den Sommernachtstraum zum erstenmal auf die deutsche Bühne bringen.

Mit jugendlicher Begeisterung ergriff der ergraute Meister die schwierige Aufgabe und leitete persönlich die ganze Inscenierung des Stückes. So kam es am 14. Oktober 1843 im königlichen Schlosse zu Potsdam zu jener denkwürdigen Aufführung, die Feodor Wehl, als Augenzeuge des weihevollen Abends, in anziehender Weise geschildert hat.[2])

Man hatte das System der alten Shakespeare-Bühne in freier Weise benutzt, indem man beispielsweise im Walde die Laube Titanias in den Mittelgrund legte, gleichsam als die kleinere Mittelbühne des altenglischen Theaters, die sich je nach Bedarf schließen oder öffnen konnte. Zu deren beiden Seiten führten treppenartige Aufgänge zu einer oberen Bühne, die mit der Vorderbühne zusammen ein einheitliches Waldbild vorstellte. Im übrigen hatte man an Dekorationen und Maschinerien nichts gespart, um mit jeder Hülfe moderner Technik den zauberhaft-phantastischen Charakter des Elfenstückes möglichst wirksam zur Geltung zu bringen. Es ist leicht begreiflich, daß sich gerade für den Sommernachtstraum, der seinem Charakter gemäß eine gewisse reiche phantastische Ausstattung notwendig macht, die Einfachheit des altenglischen Theatergerüstes am wenigsten als empfehlenswert erwies.

Aus diesem Grunde ist die Aufführung des Sommernachtstraums von 1843 nicht maßgebend für das, was Tieck im allgemeinen für die Darstellung Shakespearescher Dramen erstrebte. Seine Absicht, mehrere andere Schauspiele des großen Dichters für die Berliner Bühne einzurichten, ist mehrfacher Hindernisse wegen unausgeführt geblieben. Wir sind somit bei den Reformbestrebungen Tiecks im wesentlichen auf die betreffenden theoretischen Aeußerungen seiner Schriften angewiesen.

Es ist schwer, sich nach dem, was Tieck in seinen Dramaturgischen Blättern hierüber geäußert hat, ein klares Bild davon zu machen, wie die neue Bühne aussehen sollte. Die meisten seiner diesbezüglichen Aussprüche sind ziemlich allgemein gehalten. Nur soviel ist zu erkennen, daß Tieck die nach seiner Ansicht

ebenso unmalerische wie undramatische Tiefe der modernen Bühne beanstandete und statt dessen ein Theater zu sehen wünschte, das die doppelte Breite besäße, und dadurch Alles, so zu sagen, ins Profil zöge, was sich sonst dem Zuschauer en face präsentierte.[3]) An Stelle der umständlichen, nach Tiecks Meinung zeitraubenden und für die Handlung schwer zu verwertenden Bewegungen von hinten nach vorn und umgekehrt, sollten die weit mehr malerischen und sachentsprechenden Bewegungen von und nach den Seitenflügeln treten. Der Spielraum selbst sollte durch Verkürzung der Tiefe dem Zuschauer näher gerückt werden. Es liegt in diesen Gedanken zugleich der Versuch einer Annäherung an das antike Theater, wo ja auch die gewaltige Breite der Bühne in keinem Verhältnisse stand zu der außerordentlich geringen Tiefe des Spielraums.

Im allgemeinen könnte man nach den Ausführungen der Dramaturgischen Blätter den Eindruck gewinnen, als habe Tieck selbst keine recht klare Vorstellung davon gehabt, wie die neueinzurichtende Bühne, das Medium zwischen dem Shakespeareschen Theater und der modernen Bühne, aussehen solle; um so mehr, als des Dichters Aeußerungen Widersprüche zeigen bei der Frage, ob Dekorationen überhaupt zu verwenden oder völlig zu verbannen seien. Und doch wäre dieser Schluß irrig. Tieck hat sich in seiner Phantasie vielmehr ein ganz bestimmtes, bis in alle Einzelheiten ausgeführtes Bild der Bühne geschaffen, wie sie ihm als Ideal für die Darstellung Shakespearescher Stücke vorschwebte. Die Beschreibung dieser Bühne findet sich in des Dichters köstlicher Novelle: Der junge Tischlermeister, die, abgesehen von ihrem dichterischen Reize eine wahre Fundgrube des wertvollsten dramaturgischen Materiales ist.

Die Novelle spielt in ihrem größten Teile auf dem Gute eines Barons von Elsheim in Franken. Leonhard, der junge Tischlermeister, von frühster Jugend in inniger Freundschaft mit dem Baron verbunden, hat diesen auf sein ländliches Besitztum begleitet, um ihm bei Ausführung eines längst gehegten Lieblingswunsches behülflich zu sein: eine Darstellung von Goethes Götz von Berlichingen durch Dilettanten in Scene zu setzen.

Der Plan wird verwirklicht, in dem alten Rittersaal des herrschaftlichen Hauses wird eine Bühne errichtet, und Götz von Berlichingen, von Freunden und Insassen des Gutes dargestellt, schreitet mit schwerem Eisenschritt über die Bretter.

Die Schilderung dieser Götz-Aufführung gehört zu den anziehendsten und interessantesten Teilen des Buches und gibt dem Dichter Gelegenheit zu wundervollen Auseinandersetzungen über Goethes Drama, dessen Verwendbarkeit für die Bühne und seine Darstellung. Ein wahrhaft herzerfrischender Humor überströmt diese ganze Schilderung.

Der Aufführung des Götz beschließt man eine zweite theatralische Darstellung folgen zu lassen. Die Wahl fällt auf Shakespeares Was ihr wollt. Zum Zweck dieser Aufführung werden an der im Rittersaal aufgerichteten Bühne zahlreiche wesentliche Veränderungen vorgenommen, oder besser: es wird eine völlig neu eingerichtete Bühne hergestellt.

Zunächst wird das Theater, das bis jetzt die Hälfte des länglichen Raumes einnahm, in die volle Länge des Saales gelegt, so daß es ein breiteres Proscenium erhält und die Zuschauer der Bühne näher sitzen. In der Mitte der Bühne, nur wenige Fuß hinter der Prosceniumslinie, also etwa in der Höhe der ersten Kulisse, werden zwei Säulen aufgerichtet, die oben bei zehn Fuß Höhe einen ziemlich breiten Altan tragen. Die Säulen stehen auf drei breiten Stufen, die die Tiefe des Proscheniums noch mehr verengen und den ganzen Spielraum in eine breitere Vorderbühne und eine schmalere Mittelbühne teilen. Es zeigt sich auch hierin das Streben, „die Spieler ganz in den Vordergrund, in die Nähe der Zuschauer zu drängen.“ Die drei Stufen führen zu der kleineren Mittelbühne hinauf, die zuweilen mit einem Vorhang verdeckt, zuweilen offen ist; sie stellt nach Gelegenheit Feld, Höhle oder Zimmer dar. In Was ihr wollt ist sie beispielsweise die Stube, wo die Junker ihr Wesen treiben, später die Gartenlaube, in der Tobias, Christoph und Fabio den Monolog Malvolios belauschen. Der obere Altan, der für Shakespeare und seine Zeitgenossen unentbehrlich war, zu dem rechts und links breite Stufen von der Vorderbühne hinaufführen,

soll für die Aufführung von Was ihr wollt nicht verwendet werden.

Die Vorzüge dieser dem altenglischen Theater nachgebildeten Bühne werden auseinandergesetzt, und weiter dargelegt, wie die moderne deutsche Bühne von den Franzosen übernommen worden sei, und wie deren Theater für ihre Tragödien und Lustspiele, wo nur wenige Personen sprechen, vollkommen angemessen gewesen sei. „Wir Deutschen", heißt es weiter, „haben jetzt dieses konventionelle, eng begrenzte Schauspiel wieder aufgegeben; nun paßt uns die aufgenommene Bühne nicht, diese alte englische oder europäische Form ist vergessen, und wir quälen uns daher höchst unkünstlerisch mit Dekorationen, bauen in den Zwischenakten Hügel und Festungen auf, Galerien und Terrassen, und fühlen, wie Text und Theater sich gegenseitig hindern, miteinander streiten, Alles schwierig, zeitraubend, ungeschickt herauskommt, und der Regisseur sich erleichtert fühlt, wenn er einmal wieder ein Drama einrichtet, in welchem ohne Holzböcke und aufgelegte Bretter, ohne Balkons und Festungswälle gespielt werden kann. Dieses ältere Theater aber, welches wir hier im Kleinen nachahmen, spielt in jeder Scene selber mit, es darf sogar zu den Hauptpersonen gerechnet werden, es erleichtert auch jedem Auftretenden sein Spiel, es hilft ihm, es unterstützt ihn, er steht nicht verlassen in einem wüsten leeren Viereck, sondern kann sich geistig und körperlich allenthalben anlehnen und wie ein Gemälde in seinen Rahmen treten. Wollen wir den Shakespeare nun wirklich aufführen, ohne ihn zu entstellen, so müssen wir damit anfangen, uns ein Theater einzurichten, das dem seinigen ähnlich ist."

Die Bekleidung und Ausstattung der Bühne geschieht durch Vorhänge; diese verdecken die Mittelbühne und öffnen oder schließen sich nach Bedarf. Für die kleinere Mittelbühne selbst soll die Hinterwand ebenfalls aus Seide oder Tuch bestehen, so daß Dekorationen damit völlig überflüssig werden. „Indessen können wir einzelne Stücke von Wald, Feld und Garten drinnen aufstellen, um manche Scenen noch bestimmter anzudeuten." Wie aus einer andern Stelle deutlich hervorgeht, ist dies so zu ver-

stehen, daß für die meisten Scenen, die bei geöffneter Mittelbühne spielen, gemalte Prospekte deren Hinterwand bilden sollen.

Ein Vorhang, der die Vorderbühne von dem Zuschauerraum abschließt, ist entbehrlich; es soll nur dafür gesorgt werden, daß sich die Bühne durch Verzierung geschmackvoll und nicht allzu störend mit dem übrigen Saale verbinde. Der grelle Abschnitt, der die Bühne im modernen Theater vom Schauspielhause trenne, wird als „völlig unkünstlerisch und barbarisch" bezeichnet. Mit Unrecht setze man einen Vorzug darein, „daß Bühne und Zuschauer in gar keiner Verbindung sein sollen."

Auf der in solcher Weise eingerichteten Bühne kommt Shakespeares Was ihr wollt zur Aufführung. Beim Beginn des Stückes ist die kleinere Innenbühne mit rotseidenem Vorhang verdeckt. Die Treppen sind mit farbigen Decken verkleidet, so daß man sich unter dem Schauplatz denken kann, was man will. „Und wo spielt denn diese erste Scene im Original? Im Zimmer, Saal, Vorhof? Die Bühne, um sich nicht zu oft in poetischen Werken zu widersprechen, müßte eben fast immer nichts als die Bühne sein wollen, ohne daß ihr der Zuschauer die Rechenschaft abforderte, welchen zufälligen Raum sie eben darstelle."

Das Stück wird eingeleitet durch die Ouverture zu Belmont und Constanze, die von den auf dem oberen Altane „in heiterer und bunter Tracht" versammelten Musikern ausgeführt wird. Nach Beendigung der Symphonie tritt unten auf der Vorderbühne der Herzog auf, geleitet von Pagen und einigen Musikern, die auf Blasinstrumenten die Introduktion zu einer Arie Belmonts vortragen. Die Melodie wird auf einen Wink des Herzogs noch einmal wiederholt, bis dieser sie plötzlich ungeduldig unterbricht und mit dem Dialoge beginnt. Der Erzähler fährt fort: „Als der Herzog mit seinem Gefolge abgegangen war, zog sich der rote Vorhang unten von der kleineren Bühne zurück, und man erblickte drinnen im beschränkten Rahmen ein Bild, das eine Aussicht auf Feld und See gab, klar und täuschend von Lampen erleuchtet, die seitwärts und unsichtbar in der Tiefe angebracht waren. Aus dieser inneren Bühne trat nun Viola

mit dem Kapitän des Schiffes die drei Stufen hinunter und sprach vom Lande, wo sie sich befanden."

Als die Beiden abgehen, schließt sich der Vorhang der Mittelbühne wieder, und auf dem neutralen Schauplatz der Vorderbühne trifft Tobias mit Maria zusammen; indem Christoph Bleichenwang sich dazu gesellt, entwickelt sich die erste der komischen Scenen (I, 3). Nach deren Schluß erscheint auf demselben Schauplatz Viola in männlicher Tracht und wird zu Olivia als Liebesbote gesendet. Unmittelbar daran schließen sich das Gespräch zwischen Maria und dem Narren, das Auftreten Olivias mit Malvolio und die Reihe der folgenden Scenen, die den ersten Aufzug im Originale schließen. Da keine Verwandlungen nötig sind, wird das ganze Stück in einem Zuge ohne jede Pause abgespielt. Auf den kleinen Monolog Olivias, der bei Shakespeare den Schluß des ersten Aktes bildet, folgt alsbald die Scene zwischen Antonio und Sebastian, wofür sich der Vorhang der Mittelbühne wieder öffnet und die frühere Aussicht auf Feld und Meer zeigt.

Die kleine Zwischenscene zwischen Viola und Malvolio (II, 2), die sich bei geschlossenem Vorhang abspielt, benutzt man dazu, dahinter auf der Mittelbühne Tische und Stühle für die folgende Trinkscene zu richten. Als sich der Vorhang nach Violas Monolog wieder geöffnet hat, steigen Tobias und Christoph die drei Stufen hinan, setzen sich auf die Sessel und sind nun mit dem Narren, der dazutritt, „wie in einem behaglichen Zimmer". Auch Malvolio steigt im folgenden von der Vorderbühne die Stufen hinauf zu den Zechern. Besonders komisch wirkt es, als Malvolio, wütend über seinen Mißerfolg bei jenen, mit Feierlichkeit und unterdrückter Wut die drei Stufen herabschreitet und sich noch einmal nur mit halbem Blicke umsieht, bis sein Profil vorn im Seiteneingang verschwindet.

Daran schließt sich die Scene zwischen dem Herzog und Viola (II, 4), die vor dem geschlossenen Vorhang spielt. Beim Abgang des Herzogs öffnet sich die innere Bühne wieder, und es folgt die große Gartenscene, wo Malvolio in die ihm gelegte Falle geht (II, 5). Tieck beschreibt die Einrichtung dieser Scene:

„Die letzte Hinterwand der kleineren Bühne war grün, wie Gesträuch und Baum; hier standen sie von den freien Säulen verdeckt, und noch mehr von einzelnem Gebüsch und dünnen Bäumchen, die sie selbst fast unbemerkt hinter den Säulen hervorziehen konnten. Durch diese Einrichtung war es nicht nur möglich, daß sie gesehen wurden, so oft ihr Stichwort es erforderte, sondern es tat auch eine sehr komische Wirkung, wenn die zornigen und lauernden Gesichter auf Augenblicke sich zeigten und dann wieder hinter dem Grün verschwanden, indessen etwas tiefer unten, aber ihnen nahe, Malvolio gestikulierte und keinen Argwohn hegte, daß man ihn in dieser Nähe beobachtete".

Ueber die scenische Anordnung in den drei letzten Akten enthält die Erzählung keine Angaben. Das Stück wird genau nach der Scenenfolge des Originals zu Ende gespielt. Den Schluß bildet wie bei Shakespeare der Epilog des Narren, der nach dem Abgang der übrigen Personen sein launiges Lied singt, dazwischen die Trommel rührt und pfeift und auch einige komische Tänzersprünge nach jeder Strophe anbringt. —

Wer diese Schilderungen Tiecks liest, wird sofort an die Bühnenreform erinnert, die neuerdings zu München in Gestalt der dortigen Shakespeare-Bühne ins Leben trat. Eine genauere Prüfung zeigt, daß nicht nur die Grundgedanken und Prinzipien, von denen Tieck ausging, dieselben sind wie die der Münchener Bühnenreform, sondern daß auch die technische Ausführung der Bühne und ihre praktische Verwendung bei dem von Tieck geschilderten Theater und bei der neu eingerichteten Münchener Schauspielbühne im wesentlichen dieselbe ist.

Hier und dort sucht man eine Bühne herzustellen, die die Vorzüge des einfachen altenglischen Theaters besitzt, ohne die Errungenschaften der Dekorationsmalerei vollkommen zu entbehren. Hier wie dort ist der grundlegende Gedanke das Prinzip der Zweiteilung des Spielraums, dessen Teilung in eine größere Vorderbühne und eine kleinere Mittel- oder innere Bühne. Hier wie dort ist man bestrebt, den Spielraum dem Zuschauerraum näherzurücken, indem man sowohl der Vorder- als der Mittel-

bühne nur geringe Tiefe giebt. Hier wie dort ist die Mittelbühne um drei Stufen über den vorderen Spielraum erhöht und wird von diesem durch eine stabile Dekoration getrennt, deren mittlere Oeffnung den Durchblick nach der inneren Bühne gestattet. Bei Tieck hat diese Dekoration die Gestalt eines Säulenbaus, der einen breiten Altan trägt, bei der Münchener Bühne besteht sie aus dem stabilen Palastbau, der die Vorderbühne abschließt. Hier wie dort bleibt das Aussehen der Vorderbühne immer dasselbe, sie ist durch Vorhänge bekleidet; die Mittelbühne wird durch einen Vorhang, der sich öffnen und schließen kann, von dem vorderen Raume getrennt. Hier wie dort werden für die Mittelbühne Dekorationen verwendet, indem deren Hinterwand durch einen gemalten Prospekt gebildet wird.

Ebenso stimmt die Art und Weise, wie dieser Spielraum verwendet wird, bei beiden Bühneneinrichtungen in allen wesentlichen Zügen überein. Bei Tieck sowohl, wie bei der Münchener Reformbühne wird gewechselt zwischen Spiel auf der Vorderbühne mit geschlossenem Mittelvorhang und Spiel auf der Mittelbühne, nachdem deren Vorhang sich geöffnet hat; bloß mit dem Unterschiede, daß Tieck, wie es scheint, von der ausschließlichen Verwendung der Vorderbühne als neutralem Schauplatz einen viel ausgedehnteren Gebrauch machen wollte, als dies in München geschieht, wo weitaus die meisten Scenen mit Benutzung der Mittelbühne spielen. Bei Tieck wie auf dem Münchener Theater bleibt das Spiel in den Scenen, die bei geöffnetem Vorhang vor sich gehen, nicht auf die Mittelbühne beschränkt, sondern die Personen treten im Laufe des Dialogs die Stufen herab, so daß alsdann der ganze Bühnenraum in Verwendung ist. Dort wie hier benutzt man kleine Zwischenscenen, die auf der Vorderbühne spielen, während dessen die Mittelbühne für die folgende Scene mit Requisiten ꝛc. herzurichten.

Noch ein anderes Moment findet sich bei der von Tieck beschriebenen Bühne, dessen Uebereinstimmung mit einer Einrichtung der Münchener Reformbühne vielleicht am meisten in die Augen fällt.

Nach der Aufführung von Was ihr wollt werden auf dem Liebhabertheater des Elsheimschen Gutes als dritte Vorstellung Schillers Räuber zur Darstellung gebracht. Auch für dieses Stück wird die neu eingerichtete Bühne verwendet. Dabei ist für die Scenen, die mit Benutzung der Mittelbühne spielen, eine wichtige Neuerung getroffen. Zur Schlußscene des zweiten Aktes, wo der Prospekt der Mittelbühne Wald darstellt, wird bemerkt: „Man hatte die freien Säulen mit bemalten Baumstämmen verhängt; so war die innere Bühne nun wie eine Felsengrotte, die Stufen, von grünen Gebüschen umstellt, erschienen wie Gebirgssteige, Schluchten oder Hohlwege, der Balkon oben zeigte sich als eine Berghöhe". Etwas Aehnliches geschieht in der Waldscene des vierten Aktes: „Auch jetzt bewährte sich die Bühne als sehr bequem und brauchbar, denn man hatte die Säulen durch gemaltes Mauerwerk verhängt; eine scheinbar mächtige Eisentür verschloß die innere kleine Bühne; aus dieser kam nun, nachdem Karl Moor den Turm geöffnet hatte, der alte Graf wie ein Gespenst hervor".

Den hier erwähnten Dekorationsstücken, Bäumen und Mauerwerk, mit denen der Säulenbau verhängt wird, entspricht bei der Münchener Bühne der sogenannte Laubrankenbogen, der über den stabilen Vorbau in allen Scenen herabgelassen wird, wo der Prospekt der Mittelbühne eine freie Gegend darstellt. Der Grund für diese Einrichtung ist bei Tieck wie bei der Münchener Bühne derselbe: wegen des störenden Gegensatzes der Säulen und des Torbaus zu dem landschaftlichen Hintergrund der Mittelbühne wird diese Architektur mit entsprechenden Dekorationsstücken verhängt und dadurch ein einheitliches Bühnenbild hergestellt.

Der scenischen Einrichtung der neueingerichteten Münchener Bühne war somit in allen wesentlichen Punkten durch die Tieckſche Phantasiebühne vorgebaut.

Es war Tieck nicht vergönnt, seine Gedanken über die Reform der Theaterscenerie verwirklicht zu sehen. Abgesehen von jener ersten Aufführung des Sommernachtstraums, wo wenigstens im einzelnen die Formen der altenglischen Bühne zu

neuem Leben erweckt wurden, sind Tiecks Vorschläge Theorien geblieben und haben keinen merklichen Einfluß auf die Entwicklung des deutschen Theaters ausgeübt.

Nur ein Mann hat den vereinzelten Versuch gewagt, die dramaturgischen Winke und Andeutungen des Jungen Tischlermeisters in Praxis umzusetzen: dies war Karl Immermann in Düsseldorf. Mit warmer Begeisterung nahm er Tiecks Gedanken und künstlerische Anschauungen in sich auf und zeigte sich in seinen dramaturgischen Bestrebungen von ihnen beeinflußt.

Auch er glaubte in der architektonischen Gestalt der modernen Bühne einen Mißstand zu erkennen; er klagte, die Theater seien hoch und tief, statt breit und kurz zu sein; er fand es wünschenswert, daß wie bei der altenglischen Bühne, wie im antiken Theater durch das Bindeglied der Orchestra, so auch bei uns ein engerer Conner zwischen dem Zuschauerraum und der Bühne bestehe. Durch die Kluft des Orchesters sitze der Zuschauer im modernen Theater dem Schauplatz der Handlung zu fern und werde dem Gedicht entfremdet. Darin, daß im altenglischen Theater „die Zuschauer die Handlung unter sich vorgehen sahen", glaubte er einen Hauptvorzug jener Bühne zu erkennen.

Von diesem Gedanken ausgehend, entwarf Immermann den Plan eines Theaters, wo der Spielraum, der nur von geringer Tiefe ist, von den Zuschauerreihen in einem großen Halbkreis umgeben wird. Die Hinterwand des Spielraums bildet ein festes Holzgerüst mit mehreren Stockwerken; dieses hat in der Mitte unten eine weite Oeffnung, die durch einen Vorhang verschließbar ist und zu der kleineren Innenbühne führt. Der eigentliche Spielraum auf der Vorderbühne hat dadurch die Gestalt eines Kreissegments, an dessen Bogenseite die Zuschauer sitzen. Die Spielenden, die sich auf der Vorderbühne bewegen, stehen somit gewissermaßen mitten unter den Zuschauern.

Wer Immermanns Zeichnung in seinen Reisebriefen betrachtet, dem wird unwillkürlich das in gleicher Weise und in derselben Absicht halbkreisförmig in den Zuschauerraum vorge-

baute Proſcenium der Münchener Bühne in Erinnerung gerufen. Dieſes vorgerückte Proſcenium kann geradezu als die praktiſche Ausführung von Immermanns Entwurf betrachtet werden.

Die dramaturgiſchen Ausführungen des Jungen Tiſchlermeiſters brachten dann wohl den Gedanken in Immermann zur Reife, für eine von Düſſeldorfer Künſtlern veranſtaltete Dilettantenaufführung von Was ihr wollt im Jahre 1840 die Tieckſche Shakeſpeare-Bühne ins Leben zu rufen.

Immermann hob dabei hervor, die neue Bühne entſage allen Anſprüchen auf die Täuſchung, die man Naturwahrheit nenne; ſie ruhe auf dem Grundſatze, daß im Drama die menſchliche Handlung Hauptſache und der Schauplatz Nebenſache ſei; ſie wolle nichts weiter ſein, als ein leicht andeutendes Gerüſt. Sie verzichte auf Verwandlungen, die die Phantaſie mehr verwirrten, als belebten und der Handlung faſt nur ein herabziehendes Gewicht anhingen. Sie ſtelle den Scenenwechſel nur dadurch her, daß ſie ſich in zwei Teile zerlege, nämlich in den vorderen breiten Raum, der Freies darſtelle, und den hinteren kleinen, durch einen Vorhang verſchließbaren, auf Stufen erhöhten Raum, der zu den Scenen, die in einem Innern vorgingen, benutzt werde.

Hier lag ein charakteriſtiſcher Unterſchied zwiſchen dem von Immermann gebauten Gerüſte und der Tieckſchen Bühne. Während die Mittelbühne bei Tieck in erſter Linie bei ſolchen Scenen in Verwendung kommen ſollte, die als Proſpekt eine freie Gegend verlangten, diente ſie bei Immermann allen Auftritten, die in einem Innern ſpielten, wogegen die Vorderbühne „Freies“ darſtellte. Immermann wünſchte die illyriſche Küſtenlandſchaft dekorativ anzudeuten. Deshalb ließ er rechts und links von den äußeren Türen, die von beiden Seiten der kleinen Bühne angebracht waren, breitere Tore aufſtellen, durch die man einerſeits den Park, andererſeits den Hafen erblicken konnte. Dadurch wurde der Vorderbühne im Gegenſatz zu der Saal-Architektur der kleinen Bühne der Charakter einer Straße oder eines freien Platzes aufgedrückt.

Immermann hebt in ſeinen Schriften die großen Vorteile

hervor, die die Aufführung des Lustspiels auf dieser Bühne gewährt habe. Durch den symbolisch andeutenden Charakter des Bühnengerüstes sei die Selbsttätigkeit der Phantasie bei den Zuschauern erweckt worden. Die geringe Tiefe der Bühne habe bewirkt, „daß die Handlung sich nie vor den Zuschauern zurückzog, sondern mit deren Gemüt und Geist in unmittelbarem Kontakt blieb". Die Breite der Scene habe das Arrangement der Horche- und Lauscheſcenen erleichtert und alles dessen, was einer gleichzeitigen Doppelhandlung sich nähere; überall habe sie klare, lichte Gruppen gegeben. Durch die Teilung des Schauplatzes in die große und kleine Bühne sei eine beständige sichtliche Verbindung zwischen dem Außen und Innen der Handlung eingetreten: die Handlung habe sich vor den Augen der Zuschauer von der Straße in das Zimmer bewegt, um aus diesem wieder in das Haus zu dringen. So habe man wirklich zuweilen das innerste Leben des Gedichtes pulsiren gesehen.

Besonders rühmend weiß Immermann hervorzuheben, wie beispielsweise die Scenen, die dem ersten Zusammentreffen Violas und Olivias (I, 5) vorangehen, durch die neue scenische Einrichtung zur richtigen Geltung gekommen seien. Während der Scene zwischen Olivia, Malvolio und dem Narren, die auf der Mittelbühne im Zimmer gespielt habe, sei vorn auf der großen Bühne Viola mit Maria aufgetreten und habe dieser mit stummem Spiel angedeutet, daß sie bei ihrer Herrin angemeldet sein wolle. Als Maria dies tat, sei Tobias aus der Seitentüre der kleinen Bühne hervorgetaumelt, Viola brüsk den Weg vertretend. Später sei dann Malvolio herabgekommen, habe den betrunkenen Junker weggedrängt ꝛc. ꝛc. Während dieses stummen Spieles auf der Vorderbühne wurde die Dialogscene auf der inneren Bühne weiter gespielt, so daß das Auge des Zuschauers durch diese Anordnung die Scene im Hause und gleichzeitig die auf der Straße davor spielenden Vorgänge genießen konnte. Immermann fügt hinzu: „Auf solche Weise kamen hier die das Gedicht charakterisierenden Gegensätze und Schattierungen von grillenhafter Schönheit, kecker Caprice der verkleideten Jungfrau, pedantischem Puritanismus,

Völlerei, Subretten-Mutwillen und Narrenſpaß alle zutage, die auf der modernen Bühne, wo die Scenen im geſchloſſenen Zimmer vorgehen, und vieles nur in der Erzählung eintreten würde, zum größeren Teile verloren gehen mußten. Zu wünſchen wäre, daß einmal eine größere deutſche Bühne den hier von Dilettanten gemachten Verſuch nachahmte".

Dieſer Wunſch Immermanns iſt wenigſtens für jene Zeit — nicht in Erfüllung gegangen. Die von ihm inſcenierte Aufführung von Was ihr wollt blieb ein Unikum und reizte keine öffentliche Bühne zur Nachahmung[4]). Erſt in jüngſter Zeit war es dem Münchener Theater vorbehalten, die von Tieck beſchriebene Shakeſpeare-Bühne, wenn auch ohne ihr Vorbild zu kennen, von neuem ins Leben zu rufen und weiter zu entwickeln.

Die erſte Anregung zu der Münchener Bühnenreform gab ein im Jahre 1887 in der Münchener Allgemeinen Zeitung erſchienener Aufſatz von Rudolph Genée: Die Natürlichkeit und die hiſtoriſche Treue in den theatraliſchen Vorſtellungen[5]). Genée erhob darin energiſchen Proteſt gegen den immer mehr auf unſern Bühnen überhandnehmenden Dekorationskultus, der den Schwerpunkt der Aufführungen in Aeußerlichkeiten verlege, während die Hauptſache, das Wort des Dichters und der geiſtige Gehalt des darzuſtellenden Kunſtwerkes, in den Hintergrund trete. Insbeſondere wandte ſich Genée gegen den wachſenden Naturalismus und die mißverſtandene hiſtoriſche Treue in der ſceniſchen Ausſtattung, der, wie er mit Recht hervorhob, die Grenzen und Bedingungen der dramatiſchen Kunſt verkenne und ſie in unlösbare Widerſprüche mit ſich ſelbſt verwickle. Es wurde an die Pläne von Karl Friedrich Schinkel erinnert, der ſchon 1817 mit dem Entwurfe einer gründlichen Veränderung der theatraliſchen Scene hervorgetreten war[6]). Schinkel wollte die moderne ſceniſche Einrichtung vereinfachen, indem er ſie dem antiken Theater zu nähern ſuchte. Die Seitenkuliſſen ſollten durch eine unveränderliche Drapierung mittels Gardinen erſetzt, das Proſcenium weiter in das Auditorium vorgerückt werden. Die veränderliche dekorative Ausſtattung ſollte ſich auf die gemalte Gardine beſchränken, die die Bühne im Hintergrund ab-

schloß. Schon von Schinkel wurde der richtige Grundsatz geltend gemacht, daß „die Malerei, möge sie auch vollkommen schön und stilvoll dem ganzen angemessen sein, gegen die dramatische Aktion bescheiden in den Hintergrund treten müsse".

Die von Genée entwickelten Gedanken brachten das Reformwerk zur Reife, das durch Perfalls Initiative ins Leben gerufen und durch Lautenschläger und Savits in München verwirklicht wurde.

Perfall selbst hat in jenem oben erwähnten Rundschreiben an die Bühnen als indirekten Urheber der Münchener Bühnenreform — den Zwischenvorhang bezeichnet.

Die Einrichtung des Zwischenvorhangs ist hervorgerufen durch die im Laufe des vorigen Jahrhunderts immer mehr angewachsenen Anforderungen an die äußere scenische Ausstattung der Bühne und die sich dadurch ergebende Unmöglichkeit, den Schauplatz bei offener Scene zu verwandeln. Das Prinzip, die theatralische Wirkung zu erhöhen durch eine möglichst glänzende und bis ins Einzelne dem Charakter der Dichtung entsprechende scenische Ausstattung, hat seine höchste Spitze erreicht in den Darstellungen der Meininger. Das kleine Hoftheater des kunstverständigen Herzogs hat Schule gemacht. Keine bessere Bühne vermochte sich den durch die Meininger gegebenen Anregungen auf die Dauer zu entziehen. Dem in Verruf geratenen klassischen Drama suchte man durch die Künste der äußeren Inscenierung neuen Reiz und frische Anziehungskraft zu geben. Daß dies von Seiten der Nachahmer meistens in mehr äußerlicher Weise geschah, daß vielfach gerade die Fehler, die Uebertreibungen und Ausschreitungen der Meininger Nachahmung fanden, während man den innersten Kern ihrer Darbietungen, das vollendete Zusammenspiel, das wunderbare Ineinandergreifen sämtlicher zur Erhöhung der Bühnenwirkung geeigneten Faktoren, nicht zu erfassen oder zu erreichen vermochte, ist leicht erklärlich und verständlich. Durch die wachsende Ausstattung wurde die Wirkung der klassischen Stücke, die wie Shakespeares Dramen, häufigen Scenenwechsel innerhalb des Aktes erfordern, nach andrer Seite schwer geschädigt. Die Vor-

bereitung der schwierigen und umständlichen Scenerie machte, abgesehen von den Aktpausen, auch innerhalb des Aktes größere Unterbrechungen notwendig: das Stück wurde, anstatt in die fünf organisch gegliederten Akte, in zehn oder fünfzehn stets durch mehr oder minder lange Pausen getrennte Abschnitte aus einander gerissen. Darunter mußte die einheitliche künstlerische Wirkung der Vorstellung leiden. Der Geschmack des Publikums selbst wurde vielfach irre geleitet; der Zuschauer gewöhnte sich, sein Hauptaugenmerk auf die äußeren dekorativen Bilder zu richten, die guckkastenartig an ihm vorüberzogen, nicht aber auf die Handlung und den geistigen Zusammenhang der Dichtung. Es ist natürlich, daß diese Schäden eine berechtigte Reaktion gegen die Wurzel des Uebels, gegen den übertriebenen Ausstattungsprunk, hervorriefen. Eine solche Reaktion war die neueingerichtete Münchener Schauspielbühne. Sie ist in einen diametralen Gegensatz zu der Schule der Meininger und dem durch sie vertretenen Kunstprinzip getreten.

Die Kunst der Meininger räumte den an den Gehörsinn und den an den Gesichtsinn sich wendenden Elementen der dramatischen Kunst völlige Gleichberechtigung ein; sie ließ sich von dem Streben leiten, durch eine möglichst harmonische Verwendung aller der Bühne zur Verfügung stehenden Mittel die höchste Wirkung hervorzurufen; die Münchener Reform aber rückte in bewußtem Gegensatze hierzu die für den Gehörsinn bestimmten Teile der Bühnenkunst in erste Linie und suchte dem, was auf den Gesichtsinn zu wirken hat, eine sekundäre Rolle anzuweisen. Anstatt die Illusion zu erstreben, dem Bühnenbilde, wie die Kunst der Meininger es tat, ein malerisch möglichst vollkommenes und bis in alle Einzelheiten der Natur entsprechendes äußeres Aussehen zu geben, begnügte sich die Münchener Reform damit, den dekorativen Hintergrund der Scene durch den Prospekt der kleinen Mittelbühne jeweils bloß anzudeuten. Sie verlangte, daß diese Andeutung dem Zuschauer genüge, und daß dessen Phantasie die ergänzende Arbeit verrichte.

In der ihr eigenen einseitigen Hervorhebung des für den Gehörsinn bestimmten Teiles der dramatischen Kunst, konnte

ſich die Münchener Reform auf die Geſchichte dieſer Kunſt berufen. Sie konnte daran erinnern, daß die Behandlung des ſceniſchen Apparates auf der Bühne überall und zu allen Zeiten auf einer ſtillſchweigenden Konvention zwiſchen Theater und Publikum beruhte, die dieſes verpflichtete, mit Hilfe der Phantaſie die Nachahmung für volle Wirklichkeit zu nehmen. Eine ſolche Konvention wird niemals völlig zu entbehren ſein, da es ſelbſt bei den denkbar größten Fortſchritten der Technik nie möglich ſein wird, die Nachahmung der Natur auf der Bühne auf eine ſolche Höhe zu führen, daß die Arbeit der nachhelfenden Phantaſie zu entbehren iſt. Nur die Art der Konvention, das Maß der Forderungen, die an die Vorſtellungskraft des Zuſchauers geſtellt wurden, war zu verſchiedenen Zeiten und bei verſchiedenen Völkern jeweils anders. Die Münchener Reform konnte daran erinnern, daß gerade zur Zeit der höchſten Blüte der dramatiſchen Poeſie in England, zu Shakeſpeares Zeit, die Konvention zwiſchen Theater und Publikum derart war, daß ſie der Phantaſie den allerweiteſten Spielraum ließ und ſich — wenigſtens bei der Scenerie — ſo gut wie gar nicht an den Geſichtsſinn des Zuſchauers wandte.

Es war der Hinblick auf die altengliſche Bühne, der die Urheber der Reformbühne veranlaßte, in bewußter Anlehnung an das Shakeſpeareſche Theater eine Form zu ſuchen, die die Ausgeſtaltung der dekorativen Umgebung im weſentlichen der Phantaſie des Zuſchauers überließ. Doch war man klug genug, keine ſklaviſche Nachahmung des altengliſchen Bühnengerüſtes zu verſuchen. Man wollte es vermeiden, daß die neue Schöpfung das Ausſehen eines gelehrten Experimentes trage. Deshalb entſchloß man ſich zu einem Mittelding zwiſchen der altengliſchen und der modernen Bühne. Die Dekorationsmalerei ſollte nicht völlig verbannt, ſie ſollte vielmehr in beſchränktem Maße der Sache dienſtbar ſein. Der gemalte Proſpekt der Mittelbühne deutete dem Zuſchauer an, was für einen Schauplatz er ſich unter dem durch den ſtabilen architektoniſchen Palaſtbau in eine Vorder- und eine Mittelbühne geteilten Bühnenraum zu denken habe. Die Vorderbühne vor dem Palaſtbau war ein

neutraler Raum, der bei geschlossener Mittelbühne jeden beliebigen Schauplatz vorstellen konnte, bei geöffneter Mittelbühne aber einen Teil jenes Schauplatzes, den der gemalte Prospekt der hintern Bühne andeutete.

Die Erfindung war äußerst einfach und sinnig. Die Möglichkeit der Berechtigung einer solchen, wie der hier geforderten Theaterkonvention, war an sich nicht zu bestreiten. Die Frage war nur die, ob es möglich sein werde, dem Publikum gewaltsam eine neue Bühnenkonvention aufzudrängen, eine Konvention, die völlig verschieden war von der im modernen Theater ihm geläufigen und die es nötigte, seiner Phantasie neue und ungewohnte Wege zu weisen.

Denn das durfte man sich nicht verleugnen: die neue Einrichtung bedeutete einen direkten und bewußten Bruch mit der ganzen historischen Entwicklung, die die Geschichte der scenischen Kunst im modernen Theater genommen hatte. Die gesamte Entwicklung des scenischen Theaters der Neuzeit galt den Verfechtern des neuen Systems als ein Irrweg. Man richtete die Angriffe nicht nur gegen die neuste Entwicklung der scenischen Kunst, gegen das Bestreben, durch die äußere Ausstattung ein möglichst naturgetreues und malerisch schönes Bild des Schauplatzes dem Zuschauer vor Augen zu stellen; man verwarf vielmehr die ganze, durch die italienische Oper überlieferte Bühnenform des modernen Theaters, mit dem dreiseitigen, durch den Prosceniumsbogen vom Auditorium getrennten Bühnenraum.

Man ereiferte sich vor allem über die Bestrebungen der Meininger und der durch sie hervorgerufenen Schule, deren Einfluß auf das heutige Theater man ausschließlich als unheilvoll bezeichnen wollte. Aber man vergaß dabei die gewaltigen, durchaus nicht äußerlichen, sondern echt künstlerischen Wirkungen, die die Meininger durch ihre Inscenierungen, durch ihre sich vielfach in kongenialer Weise mit dem Geist der Dichtung deckende Ausstattung und Komparserie zum großen Teil errungen hatten. Man übersah eines: wenn das System der modernen Illusionsbühne nach einer Seite ernste Gefahren und schwer-

wiegende Uebel mit ſich bringt — ſo vor allem die Notwendigkeit des Zwiſchenvorhangs und der häufigen und langen Pauſen —, ſo gibt dies noch keine Berechtigung, die Urſache jener Uebel ausſchließlich in dem Syſtem der illudierenden Bühne zu ſuchen. Man vergaß, daß eine Abhilfe gegen ſolche Schäden vielleicht auch auf anderm Wege, durch zweckentſprechende und maßvolle Reformen innerhalb des beſtehenden Syſtems, anſtatt durch einen völligen Bruch mit dieſem Syſteme möglich geweſen wäre.

Jener Hauptübelſtand allerdings, den die naturaliſtiſche moderne Ausſtattung im Gefolge hat: die Anwendung des Zwiſchenvorhangs und die langen Pauſen, war durch die Münchener Einrichtung — und dies iſt wohl ihr hervorragendſtes und auch allgemein anerkanntes Reſultat — in geradezu glänzender Weiſe beſeitigt. Die Einrichtung der neuen Münchener Bühne erreicht es mit Leichtigkeit, daß ſich nicht nur die Verwandlungen innerhalb des Aktes ohne jede Unterbrechung und ohne jede Störung der Illuſion vollziehen können; ſie ſchafft auch die Möglichkeit, die Aktpauſen auf das denkbar kleinſte Zeitmaß zu beſchränken. Bei den Aufführungen der neueingerichteten Bühne ſteht man infolge der Kontinuität, womit die dramatiſche Handlung an den Augen vorüberzieht, in ſeltenem Maße unter dem Banne der Dichtung und kann dieſe als ein einheitliches Ganzes auf ſich wirken laſſen. Wer den entſetzlichen Trödelgang kennt, womit klaſſiſche Dramen vielfach über unſre Bühnen zu ſchleichen pflegen, durch unſäglich lange Pauſen in unzählige Abſchnitte auseinander geriſſen und dadurch in ihrer Wirkung zu Grunde gerichtet, der wird den Leiſtungen der Münchener Reformbühne in dieſer Beziehung die vollſte Anerkennung zollen.

Die Möglichkeit, eine beliebige Anzahl von Verwandlungen ohne jede Unterbrechung oder Störung zu vollziehen, befähigte die neue Bühne, ſich in erſter Linie ſolcher Werke zu bemächtigen, die durch häufigen Scenenwechſel der Aufführung auf der gewöhnlichen Bühne vielfache Schwierigkeiten bereiteten, vor allen andern alſo der Werke Shakeſpeares.

Daß es indessen durchaus nicht in der Absicht der ursprünglichen Leitung lag, das neue Unternehmen als eine Art von Separatbühne auf die Pflege Shakespeareſcher Werke zu beschränken, zeigte schon die zweite Vorstellung, die darauf in Scene ging: Calderons Dame Kobold, und weiterhin das übrige Repertoire, wie es sich in der Folgezeit gestaltete. Von deutschen Klassikern folgte Götz von Berlichingen, sodann Die Jungfrau von Orleans, Das Kätchen von Heilbronn, König Ottokars Glück und Ende, Faust (1. Teil) und Fiesko. Aber auch für die moderne Produktion wurde die neue Bühne herangezogen durch die Aufführung von Doczis Letzte Liebe und Greifs Konradin. Die Aufnahme dieser beiden Stücke war prinzipiell insofern von Bedeutung, als es sich hier durchaus nicht um Werke handelte, die durch ihre scenische Anlage, häufigen Scenenwechsel u. s. w. der alten Bühne Schwierigkeiten bereiteten, also Werke, für die an sich durchaus kein Bedürfnis nach einer neuen Bühneneinrichtung vorhanden war. Indem die Direktion auch diese Stücke der neuen Bühne zuführte, zeigte sie deutlich, daß sie diese durchaus nicht als eine Sonderbühne für Shakespeare und die andern Klassiker aufgefaßt haben wollte, daß sie vielmehr beabsichtigte, den Kreis der der Reformbühne zufallenden Stücke allmählich zu erweitern, im Laufe der Zeit vielleicht auf das gesamte Schauspielrepertoire auszudehnen.

Von den literarischen Wortführern der Reformbewegung wurde die Verallgemeinerung der neuen Bühne, ihre Verwendung für das gesamte Schauspiel, geradezu als das zu erstrebende Ziel der Bühnenreform bezeichnet.

Dem gegenüber läßt sich mit ziemlicher Gewißheit behaupten, daß der Versuch einer Erweiterung des Wirkungskreises der neuen Bühne nach Seite der nichtklassischen und modernen Literatur in der Praxis sehr bald auf schwer zu überwindende Schwierigkeiten gestoßen wäre.

Die Münchener Reformbühne verlangt bei ihrer ganzen Beschaffenheit, bei der mangelhaften dekorativen Unterstützung, bei dem Fehlen aller Requisiten, Versatzstücke und alles dessen,

was der Darstellung gewisse Stützpunkte gewährt, auch eine besondere und an andere Bedingungen geknüpfte Art der Schauspielkunst. Die Münchener Bühne ist im Vergleich zu der realistisch ausgestatteten Illusionsbühne eine stilisierte, eine idealisierte Bühne und erheischt demgemäß auch eine in höherem Grade stilisierte und idealisierte Schauspielkunst. Sie ist infolgedessen zur Aufführung des höheren Dramas berufen, vor allem des Dramas der klassischen deutschen und ausländischen Literatur. Niemals aber würde sie sich eignen zur Darstellung von Werken realistischen Stiles, am wenigsten zur Aufführung des modernen Lustspiels und des bürgerlichen Schauspiels. Schon wenn man sich bei der Auswahl aus der klassischen Literatur an Werke gewagt hätte, die, wie beispielsweise Minna von Barnhelm, Clavigo, Kabale und Liebe, im Vergleich zu dem Versdrama hohen Stiles einen mehr realistischen Charakter tragen, die sich, anstatt auf dem freien Boden der großen Geschichte, innerhalb der vier Wände des bürgerlichen Hauses abspielen, schon dann wäre man bei der Aufführung dieser Stücke auf zahllose Widersprüche gestoßen, die sich aus dem Kontrast der stilisierten Idealbühne zu dem Realismus, den jene Werke in Darstellung und Inscenierung erfordern, notwendigerweise ergeben hätten. Die neue Bühne ist wohl geeignet, einen dekorativen Hintergrund zu geben für große Staatsaktionen, vielleicht auch für die Verwicklungen des romantischen Lustspiels, obwohl schon hier der schwere, ernste Charakter der Palastarchitektur bis zu einem gewissen Maße störend wirkt, wie überall da, wo es darauf ankommt, eine warme und intime dichterische Stimmung hervorzurufen; die neue Bühne aber ist ganz und gar unfähig, einen Rahmen zu schaffen für die kleinen und feinen psychologischen Vorgänge in dem Mikrokosmus der bürgerlichen Welt. Die Aufführung des modernen Lustspiels vollends, oder eines modernen Werkes der realistischen Schule, würde sich ganz von selbst auf der Münchener Reformbühne verbieten. So wenig diese vermöchte, den bis ins kleinste Detail gehenden scenischen Vorschriften nachzukommen, die die modernen Autoren für die von ihnen gewünschten Zimmer geben, so

wenig wäre sie im Stande, die realistische Darstellung und das realistische intime Zusammenspiel, wie es für diese Stücke unerläßlich ist, auf ihrem weiten, requisitenlosen und der kleinen Realitäten des Lebens entbehrenden Boden ins Dasein zu rufen.

Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß die Vorliebe der modernen Dramatiker für Zimmerdekorationen durchaus nicht zufällig ist. Es ist nicht nur die Natur der Stoffe, die diese Dichter auf den Schauplatz des Zimmers verweist, es ist auch die Erkenntnis, daß sich bei einer Zimmerdekoration weit mehr eine dem Stil des Stückes entsprechende, peinlich realistische, der Wirklichkeit möglichst nahe kommende Nachahmung der Natur erreichen läßt, als bei einer Dekoration, die eine freie Gegend, einen Garten oder eine Landschaft darstellt. Bei einem Zimmer wird durch eine intime, bis ins Detail gehende Ausstattung in weit höherem Maße der Schein der Wirklichkeit hervorgerufen, als bei einer landschaftlichen Dekoration, wo schon der Bühnenboden, die gemalten Bäume, der gemalte Himmel, die Beleuchtung u. s. w. die künstliche, theatralische Nachahmung niemals vollkommen vergessen lassen. Die Autoren haben das richtige Gefühl, daß ihr ins kleine gehender, oft völlig photographie-ähnlicher Realismus in einen störenden Kontrast käme zu der mangelhaften, die Wirklichkeit stets nur andeutenden Nachahmung der Natur bei landschaftlichen Dekorationen. Würde sich ein solcher Gegensatz schon zwischen dem künstlerischen Stil dieser Dichter und den landschaftlichen Dekorationen der Illusionsbühne ergeben, um wie viel störender müßte dieser Gegensatz werden, wollte man die Werke jener Dramatiker auf eine Bühne verpflanzen, die in dem Maße stilisiert ist, in dem Maße alle kleinen Realitäten entbehrt, wie die Münchener neueingerichtete Bühne. Jene utopischen Forderungen der Reformenthusiasten, die für das gesamte Schauspiel die alte Bühne durch die neue verdrängen zu können glaubten, mußten sich bei näherer Prüfung sehr bald als hinfällig erweisen. Die Münchener Reformbühne eignet sich in der Tat nur zur Separatbühne für das Drama höheren Stils, in erster Linie für die Darstellung der Shakespeareschen Werke.

Wenn die Perfallsche Bühne ungeeignet war für Stücke, die ein intimes realistisches Zusammenspiel erfordern, so trug hierzu noch in besonderem Maße eine andre Neuerung bei: das halbkreisförmig in das Publikum vorgebaute Proscenium. Diese Einrichtung steht an sich in keinem notwendigen Zusammenhang mit dem Gedanken der Bühnenreform. Man könnte sich diese, mit ihrer Teilung des Bühnenraumes in Vorder- und Mittelbühne, in gleicher Weise, auch ohne das vorgebaute Proscenium vorstellen. Ein gewisser Zusammenhang besteht nur insofern, als auch die Einrichtung des Vorbaus in der Idee einigermaßen an die altenglische Bühnenform anzuknüpfen sucht. Das vorgebaute Proscenium erinnert insofern an das Shakespearesche Theater, als auch dies, zum Unterschied von der modernen Bühne, die dem Publkum nur von einer Seite einen Einblick in die Scene gewährt, in den Zuschauerraum selbst hineingebaut und von drei Seiten vom Publikum umgeben war.

Dieser Teil der Neuerung entsprang dem Bedürfnis, die Kunst des Schauspielers dem Gesicht und Ohr des Hörers näher zu bringen und dem gesprochenen Worte dadurch zu einer stärkeren und unmittelbareren Wirkung zu verhelfen. Was zu diesem Bedürfnisse Veranlassung gab, ist leicht zu erkennen: die großen räumlichen Verhältnisse des Münchener Hoftheaters, die für das rezitierende Schauspiel in hohem Grade ungünstig sind. Aber statt die Wurzel des Uebels in dem Krebsschaden der großen Schauspielhäuser zu erkennen und sich zu erinnern, daß man gerade in München in dem danebenliegenden Residenztheater ein wahres Musterhaus für rezitierendes Schauspiel besaß, machte man das ganze System für das vorhandene Uebel verantwortlich und suchte Abhilfe durch eine Neuerung von anfechtbarem Werte.

Denn durch das vorgebaute Proscenium wird der Schauspieler geradezu dazu angeleitet, direkt zum Publikum zu spielen und zu sprechen, eine direkte Beziehung zum Publikum zu suchen. Er wird in der verhängnisvollen Neigung unterstützt, aus dem Rahmen des Ensembles herauszutreten, für sich allein zu spielen und bloß seine eigene Persönlichkeit zur Geltung zu bringen.

Das vorgebaute Proscenium ist in dieser Beziehung der schlimmst Feind des höchsten Zieles aller Schauspielkunst, eines intime und diskreten Zusammenspiels. Gegenüber der großen Gefah die diese Einrichtung in sich birgt, kommt der Vorteil, den d größere Annäherung des Schauspielers an das Publikum biete nicht in Betracht.

Eine weitere Gefahr für die dauernde Lebensfähigkeit d neuen Bühneneinrichtung lag darin, daß man sich, anstatt a dem einmal gewählten Systeme festzuhalten, im Laufe der Ze zu einer Reihe von Neuerungen und Aenderungen verleiten lie die zu dem ursprünglichen Grundgedanken der neuen Bühne i Widerspruche standen. Gegen eine weiter schreitende Entwicklun der neuen Bühneneinrichtung wäre an sich gewiß nichts einzu wenden; nur durfte sie nicht mit Mitteln geschehen, die ei Hauptprinzip der Bühnenreform zu zerstören drohten oder sie wenigstens in einen gewissen Widerspruch damit setzten.

Eine derartige Aenderung war gleich zu Beginn die Ein führung des sogenannten Laubrankenbogens. Er wurde üb den stabilen Palastbau herabgelassen in allen Scenen, wo d Prospekt der Mittelbühne landschaftlichen Charakter trug, un bezweckte, den störenden Gegensatz zwischen der Dekoratio der Vorderbühne und der Mittelbühne zu beseitigen. E war also eine Konzession an das, was man als den mal rischen Standpunkt in der sceniſchen Kunst bezeichnen kam Aber es war eine Konzession, wodurch man den einmal eing nommenen prinzipiellen Standpunkt bis zu einem gewissen Grad aufgab. Ging man von dem an sich gewiß nicht schlechtweg z verwerfenden Satze aus, daß die Andeutung der Scenerie dur den Prospekt der Mittelbühne dem Zuschauer zu genügen hab so durfte man sich durch das Gezeter derer nicht beirren lasse die sich nicht darüber beruhigen konnten, daß König Lear a der Heide die wütenden Elemente anrief, während sich in Wir lichkeit doch der Palastbau über seinem Haupte wölbte. Ma hätte diesen Ausstellungen gegenüber — selbstverständlich vo Standpunkt der Bühnenreform gesprochen! — getrost dara verweisen können, daß auch auf der alten Bühne König Le

in der Heidescene auf Holzdielen herumlaufe, statt, wie die Scenerie es erfordert, auf Sand und Heidegras, daß also auch hier die Phantasietätigkeit des Zuschauers in Mitleidenschaft gezogen sei.

Durch die Einführung des Laubrankenbogens ist der systematische Grundgedanke der neuen Bühneneinrichtung auch insofern verwischt, als der architektonische Bau, dessen unveränderte Stabilität einen integrierenden Teil des neuen Systems bildet, durch jenen Bogen verdeckt und dem Auge des Zuschauers entzogen wird. Der stabile Palastbau gibt der Vorderbühne den für das System unumgänglich notwendigen neutralen Charakter und bewirkt dadurch, daß man sich je nach dem Prospekt der Mittelbühne bald diesen, bald jenen Schauplatz unter dem vorderen Teil der Bühne denken kann. Wird der Palastbau aber durch eine andere Dekoration verdeckt, so geht die Einheit des Systems verloren.

Auch insofern war die Einführung des Laubrankenbogens verfehlt, als sie notwendig andere Konsequenzen nach sich zog. War das Prinzip einmal durchgedrungen, die Dekoration der Vorderbühne jeweils in Uebereinstimmung zu bringen mit dem Prospekt der Mittelbühne, so mußte auch in Fällen, wo der Hintergrund etwas anderes darstellte, als eine Landschaft oder einen Wald, der Palastbau durch einen entsprechenden Bogen gedeckt werden. Diesem Bedürfnis genügte die Direktion insoweit, als sie außer dem Laubrankenbogen noch einen Felsbogen einführte, für dementsprechende Dekorationen der Mittelbühne. Allein die natürliche Logik würde erfordern, daß auch da, wo der Prospekt der Mittelbühne eine Straße oder eine Bauernstube oder irgend ein Zimmer darstellt, das in einem andern Stil als dem des Palastbaus gehalten ist, die Architektur jeweils durch einen geeigneten Dekorationsbogen gedeckt wird. Das tat die Direktion wohlweislich nicht, denn sie erkannte sehr richtig, daß durch eine solche Einrichtung einer der bedeutendsten Vorteile der vereinfachten Bühne wieder aufgehoben worden wäre. So beging man durch den Laubrankenbogen eine Inkonsequenz gegen das System der neuen Bühne, blieb aber auf dem neu einge-

schlagenen Pfade auf halbem Wege stehn und machte sich dadurch einer neuen Inkonsequenz schuldig.

Eine ebenso anfechtbare Neuerung war die bei der Vorstellung des Götz erstmals verwendete Einrichtung, daß für viele Scenen des Stückes auch vor dem stabilen architektonischen Bau ein vollkommener Prospekt herabgelassen wurde. In diesen Fällen unterschied sich das Bühnenbild in keiner Weise von den Bildern, wie sie die Illusionsbühne bei Anwendung der sog. kurzen Bühne zu bieten pflegt. Vom Standpunkt der Bühnenreform aber beging man eine doppelte Inkonsequenz, indem nicht nur der Palastbau, sondern auch die ganze Mittelbühne, und damit das System der zweigeteilten Bühne dem Auge des Zuschauers entzogen und eine störende Ungleichartigkeit der scenischen Bilder hervorgerufen wurde. Man konnte der neuen Bühneneinrichtung in ihrer ursprünglichen Form, wie sie bei der Aufführung des Lear zuerst ins Leben trat, Einheitlichkeit und Klarheit des Systems nachrühmen; nach ihrem spätern Stande aber setzte sie sich aus einer Reihe heterogener Elemente zusammen, die kein einheitliches und systematisches Ganzes bildeten.

Trotz alledem: zweierlei hat die Münchener Bühnenreform gelehrt, was in seinem Werte nicht zu unterschätzen ist und was wohl geeignet wäre, fördernd auf das übrige Theater zu wirken. Das eine ist, daß die neue Bühneneinrichtung in überzeugendster Weise gezeigt hat, welch unschätzbaren Vorteil nicht nur die Vermeidung des Zwischenvorhangs und die Raschheit der Verwandlungen, sondern auch die möglichste Verkürzung der Aktpausen für die Wirkung des dramatischen Kunstwerks bietet. Das zweite ist der unleugbar richtige Grundgedanke, auf dem sich das System der Bühnenreform aufbaut: der Gedanke, daß alles im Theater auf einem stillschweigenden Kompromiß beruht, daß die scenische Kunst selbst bei der vollendetsten Technik niemals daran denken kann, ein vollkommenes Bild von Natur und Wirklichkeit zu geben, daß in allen Fällen von der Phantasie des Zuschauers die ergänzende Arbeit gefordert werden muß. Aus dieser Tatsache ergibt sich die Mahnung an die Bühnen, sich in stetem Bewußtsein der Grenzen ihres Kön-

nens der richtigen Maßhaltung in der scenischen und dekorativen Ausstattung zu befleißigen. —

Die neue Münchener Bühneneinrichtung hat, abgesehen von der durch sie erstrebten scenischen Reform des Theaters, noch eine andre Bedeutung, die im Gegensatz zu ihrer praktischen Seite auf literarischem Gebiete liegt.

Als wichtigste Errungenschaft der neuen Bühne wurde die Möglichkeit gepriesen, die klassischen Dramen, insbesondere die Stücke Shakespeares, ohne irgend welche Aenderung, wenn möglich auch ohne Kürzung, vor allem aber ohne Zuhilfenahme einer Bearbeitung oder Bühneneinrichtung dem Publikum vorzuführen. Mittels der scenischen Einrichtung der Reformbühne, die eine beliebige Zahl von Verwandlungen geräuschlos, ohne jede Unterbrechung und ohne jede Störung der Illusion durchzuführen vermag, ist es mit Leichtigkeit möglich, die verwandlungreichsten Stücke Shakespeares, ohne Aenderung und ohne die üblichen Zusammenlegungen, genau in der Scenenfolge des Originals zu spielen. Infolge der bedeutenden Zeitersparnis, die der Wegfall der Verwandlungspausen und die Abkürzung der Aktpausen mit sich bringt, ist es ferner möglich, von den mit Rücksicht auf die Zeitdauer der Vorstellung anderwärts eingeführten Strichen Abstand zu nehmen und die Stücke ohne jede Kürzung zu geben.

Die Vorteile, die die neue Bühne nach dieser Seite bietet, mußten in der Tat für einen intelligenten artistischen Leiter verlockend sein. So gingen denn König Lear, die beiden Teile von Heinrich dem Vierten, Heinrich der Fünfte, Was ihr wollt, Macbeth, Wintermärchen und Romeo und Julia unverändert und, von Kleinigkeiten abgesehen, unverkürzt über die Münchener Bühne; Shakespeare wurde, wie man mit besonderem Stolz betonte, in seiner originalen Größe und Reinheit dem Publikum vorgeführt.

Welche Stellung man auch einnehmen mochte in der Frage des Verhältnisses der Shakespeareschen Dramen zur modernen Bühne: kein einsichtiger Hörer konnte sich dem ernsten, einheitlichen, in seiner Art bedeutenden Eindruck entziehen, den die von

der Bühnenübung so sehr abweichende, unveränderte Vorführung jener Shakespeareschen Stücke in München hervorrief. Die Anerkennung für das Eigenartige und Verdienstvolle dieser Leistungen mußte sich steigern, wenn man sich in Erinnerung rief, in welcher Gestalt Shakespeares Meisterwerke in dem gewöhnlichen Theaterschlendrian fast durchweg über die Scene gezerrt werden. Nur relativ selten ist die Einrichtung, die das moderne Theater für Shakespearesche Stücke notwendig macht, eine einheitliche, mit Sorgfalt und Pietät vollzogene Arbeit aus der Feder eines literarisch gebildeten und zugleich bühnenpraktisch geschulten Mannes. Weit häufiger ist der Fall, daß der Aufführung eine sog. Regiearbeit zu Grunde liegt, wenn möglich ein Buch, das der betreffende Regisseur von seinem Vorgänger im Amte, dieser wieder von einem andern, übernommen hat und in das er nun seinerseits die ihm gut scheinenden Striche und Aenderungen durch Korrekturen, Ueberkleben u. s. w. einträgt. Daß dabei sehr häufig die nötige Sorgfalt, vor allem die für solche Arbeiten unentbehrliche künstlerische Einsicht und Bildung fehlt, ist eine unerfreuliche, aber nicht wegzuleugnende Tatsache. Da werden sehr häufig verschiedene Uebersetzungen kritiklos in einander gemengt; von einer gewissenhaften Textrevision ist keine Rede; da wird durchstrichen und wieder hergestellt, zusammengeklebt und wieder aufgerissen, gekleistert und geflickt, so daß die Lektüre eines solchen Regiebuches häufig Schwierigkeiten bereitet, die an das Entziffern eines Palimpsestes erinnern. Sehr oft ist auch der Darsteller der Hauptrolle bei solchen Einrichtungen beteiligt, oder es finden wenigstens seine separaten Wünsche von Seiten des Bearbeiters liebevolle Berücksichtigung. Da gilt als oberstes Prinzip, die eigene Rolle zur möglichsten Geltung zu bringen, gute Abgänge und Aktschlüsse herzustellen; was nicht dazu dient, die Wirkung der Hauptrolle zu erhöhen, wird unbarmherzig gestrichen, einerlei, ob Zusammenhang und Dichtung darunter leiden oder nicht; die Berücksichtigung des künstlerischen Ganzen bleibt in den meisten Fällen außer acht.

Wer die entstellenden Einrichtungen vor Augen hat, in denen gerade Meisterwerke wie Lear, Hamlet, Romeo und

Julia u. a. vielfach über die Scene schreiten, der mußte allerdings ein Gefühl der Erlösung und aufrichtigen Dankbarkeit empfinden, wenn er die pietätvollen Shakespeare-Vorstellungen der neueingerichteten Münchener Bühne genießen durfte. Hier trat das Shakespearesche Werk in seiner Gesamtheit vor Auge und Ohr des Zuschauers, hier konnte es unverstümmelt und bewahrt vor entstellenden Strichen seine gewaltige Wirkung auf den Hörer erproben. Hier kamen die sonst so schmerzlich vermißten Klosterscenen im vierten Akte des Lear, der Sprung von der Doverklippe u. a. zu ihrem Rechte; in Romeo und Julia vermißte man nicht, wie sonst beinahe überall, die schönen und wichtigen Auftritte an der Bahre der scheintoten Julia; in Macbeth kam der wundervolle scenische Bau des gewaltigen Dramas zur vollen Geltung. Dem Virtuosenhaften, dem bloß auf den Personenkultus Gerichteten, das für die Durchschnitts-Aufführungen des deutschen Theaters charakteristisch ist, war hier zum großen Vorteil des Ganzen der Zutritt verwehrt; hier fiel nicht bei allen guten Abgängen des König Lear, unter Tilgung der nachfolgenden, oft sehr wichtigen Reden, der gutwillige Vorhang, um diesem den Applaus nicht abzuschwächen; hier brauchte Malcolm im vierten Akte des Macbeth nicht auf seine prachtvollen Schlußworte zu verzichten, damit seinem Kollegen Macduff nicht der dankbare Aktschluß verdorben werde. Mit einem Wort: alles Streben war darauf gerichtet, das Shakespearesche Werk in seiner künstlerischen Gesamtheit, in seinem ganzen dichterischen und dramatischen Gehalt zu Gehör zu bringen; jede schwächliche Rücksicht auf die Selbstsucht und Eitelkeit des Darstellers, der meistens nur die Wirkung der eigenen Rolle zu bedenken pflegt, hatte zu verstummen und sich bedingungslos dem höheren Gesamtwillen zu beugen. Das war in hohem Grade verdienstvoll und bedeutet ein unverwelkliches Blatt in der Geschichte der Münchener Bühnenreform.

Die Verdienste, die sich die Münchener Bühne nach dieser Richtung erworben hat, werden nicht geschmälert durch die Frage, ob der Grundsatz, Shakespeares Dramen völlig unver-

ändert und unverkürzt auf der heutigen Bühne zu spielen, als richtig und unanfechtbar anzuerkennen ist.

Der Grundsatz, an Stelle der üblichen Bearbeitungen auf das unveränderte Original zurückzugreifen, wurde im Verlaufe der weiteren Entwicklung der Reformbühne von Shakespeare auch auf die einschlägigen Stücke der deutschen Klassiker übertragen. Der Blick fiel naturgemäß in erster Linie auf Götz von Berlichingen. Bot doch die neue Bühne hier die verlockende Möglichkeit, an Stelle der heute noch auf den meisten Bühnen üblichen Theaterbearbeitung von 1804, wieder auf die älteren Texte zurückzugreifen und die Fassungen von 1771 und 1773 für das heutige Theater zu verwerten.

Gegenüber so erfreulichen und verdienstlichen Taten, wie es die Aufführung des Götz und manche Shakespeare-Aufführung gewesen ist, bleibt es befremdlich, daß das Prinzip, von der Benutzung einer Bühnenbearbeitung Abstand zu nehmen und statt dessen jeweils das Original möglichst unverändert wiederzugeben, bei den Vorstellungen der neueingerichteten Bühne nicht einheitlich durchgeführt wurde. Aber auch hier machte man sich, ähnlich wie bei den scenisch-technischen Fragen, einer schwächlichen Inkonsequenz schuldig, die das Ansehen des Unternehmens notwendig schädigen mußte, weil sie die zielbewußte Klarheit seiner Tendenzen in verdächtigem Lichte erscheinen ließ.

Während man die meisten Shakespeareschen Stücke auf der neuen Bühne beinahe unverkürzt, unverändert und genau nach dem Originale spielte, ließ man die Lustspiele Viel Lärmen um Nichts und Der Widerspenstigen Zähmung in den veralteten Bühnenbearbeitungen von Holtei und Deinhardstein in Scene gehen. Diese Inkonsequenz erscheint um so auffallender, als es sich hier um Bearbeitungen handelte, die sich durch ihren zweifellosen Unwert von selbst einer ernsten Beurteilung entziehen. Wenn man die Pietät gegen das unveränderte Wort des Dichters zum obersten Grundsatz erhob, wie konnte man da eine Bearbeitung zulassen, die mit dem Texte so willkürlich verfährt, wie Holtei in Viel Lärmen um Nichts! Die

keinen Anstand nimmt, in Holzapfels charakteristische Reden platte Späße Holteischer Erfindung einzufügen und dem Stück eine längere Schlußrede Beatricens anzuflicken, die so hausbacken und gewöhnlich ist, daß sie selbst dem ungeübten Blick ihren dem Geiste Shakespearescher Poesie widerstreitenden Charakter verrät! Und wie konnte man gar die Widerspenstige in einer Bearbeitung vorführen, von deren Text ungefähr drei Viertel auf Rechnung des Bearbeiters und ein Viertel auf Rechnung des armen Dichters zu setzen ist! Einer Bearbeitung, deren Unwert nicht gemindert wird durch die beschämende Tatsache, daß sie auch heute noch auf dem größten Teile des deutschen Theaters ihre Herrschaft behauptet.

Solche Inkonsequenzen, die den Mangel eines festen und folgerichtig durchgeführten Prinzipes erkennen ließen, waren um so bedauerlicher, als sie das Ansehen der jungen Reformbewegung in den Augen aller ernsten Kunstfreunde schädigten.

Mit dem Scheiden Perfalls aus der leitenden Stelle am Münchener Hoftheater schien die von ihm ins Leben gerufene Bühneneinrichtung zunächst dem Untergange anheimzufallen. Sie ruhte unter seinem Nachfolger zwei volle Jahre, bis sie im Januar des Jahres 1895 unter dem offiziellen Namen der Shakespeare-Bühne von neuem ins Leben trat. Außerhalb Münchens wurde die neue Bühneneinrichtung bis jetzt nur in vereinzelten Fällen nachgeahmt.[7])

Und leider ist auch sonst von einem Einflusse, den die Münchener Reformbewegung auf die deutsche Bühne ausgeübt hätte, bis jetzt so gut wie nichts zu verspüren. Es wäre der schönste Segen, den die Münchener Shakespeare-Bühne verbreiten könnte, wenn die trefflichen Keime, die zweifellos in ihr verborgen liegen, für das deutsche Theater dadurch fruchtbringend würden, daß sie gegen den immer mehr überhand nehmenden Ausstattungslurus unsrer Bühne eine gesunde und kräftige Reaktion ins Leben riefen. Auch innerhalb des bestehenden Systems der historisch uns überlieferten Illusionsbühne wären vernünftige Reformen sehr wohl denkbar, wenn man sich nur zu einer gewissen Maßhaltung in der vielberufenen Echtheit der naturalisti-

schen Ausstattung entschließen wollte. Man kann dem Satze, den Genée schon 1887 in dem obenerwähnten Aufsatze niederschrieb, auch heute noch vollauf beistimmen: „Nachdem nun freilich die Entwicklung des Theaters zu unserer seit lange bestehenden und ebensowohl für unsere deutschen Klassiker als für die modernen Dramatiker maßgebenden Dekorationsbühne geführt hat, werden wir dieselbe so nehmen müssen, wie sie nun einmal ist. Aber man sollte endlich die Grenze erkennen, an der man angelangt ist."

Man sollte bei dem Maße der scenischen Ausstattung vor allem unterscheiden lernen, je nach dem Charakter und Stil des betreffenden Kunstwerks. Ist einem modernen Drama der naturalistischen Schule eine sich bis auf die kleinsten Einzelheiten erstreckende, peinlich naturalistische Ausstattung angemessen, so sollte man dem stilisierten und idealisierten Drama der klassischen Literatur auch eine dementsprechende stilisierte Ausstattung zuteil werden lassen. Vor allem müßte in dem Drama hohen Stiles, das viele Verwandlungen innerhalb des Aktes notwendig macht — in erster Linie also in dem monumentalen Drama Shakespeares —, die Frage nach dem Maß der scenischen Ausstattung, abgesehen von der durch das Werk an sich gebotenen Stilisierung, jeweils mit Rücksicht auf die Möglichkeit rascher offener Verwandlungen beantwortet werden. Die Ausstattung der Innenräume mit Möbeln könnte weit mehr, als es geschieht, auf das Notwendige beschränkt werden, ohne der Gefahr einer puritanischen Nüchternheit anheimzufallen. Die dichterische Stimmung einer Scene, auf deren Herausarbeitung die moderne Regie mit Recht den größten Wert legt, ist keineswegs durch den Prunk und die Echtheit der scenischen Ausstattung bedingt; sie kann durch die einfachste Dekoration, durch einen stimmungsvollen Hintergrund, oft in gleicher Weise hervorgerufen und unterstützt werden, wie durch den umständlichsten naturalistischen Aufbau des scenischen Bildes.

Leider hat das Ausstattungswesen unsrer Theater im letzten Jahrzehnt eine Entwicklung genommen, die eine allen Reformbestrebungen abholde, ja direkt feindselige Tendenz zeigt.

Der Prunk der äußeren Ausstattung, die Sucht nach einer möglichst naturalistischen Ausgestaltung des scenischen Bildes hat in geradezu überraschenden Dimensionen zugenommen. Die maßgebenden Berliner Bühnen, die leider auch den meisten übrigen deutschen Theatern als Vorbild dienen, wetteifern miteinander in dem Bestreben, dem klassischen Drama durch den Reichtum und die naturalistische Echtheit der dekorativen Ausstattung neue und nie dagewesene Reize zu verleihen. Es kann nicht geleugnet werden, daß auf diesem Gebiete nicht nur glänzende, sondern auch wirklich geschmackvolle, von echtem künstlerischem Empfinden getragene Leistungen von hohem Stimmungsreiz zu Tage treten. Das vermag indessen die Tatsache nicht aus der Welt zu schaffen, daß unsre dramatische Kunst mit diesen Bestrebungen einer immer größeren Gefahr der Veräußerlichung entgegengeht. Eine schwere Gefahr für die Entwicklung der Dekorationskunst liegt vor allem in der immer mehr überhand nehmenden Neigung, die gemalte Dekoration zum großen Teil durch die plastische Dekoration zu ersetzen. Man sucht nicht nur in Innenräumen die Wände, jede Tür, jedes Fenster, jede Nische dem Zuschauer in naturgetreuer Plastik vor Augen zu stellen, auch bei landschaftlichen Dekorationen, die nach dem Charakter der Bühnenkunst jeder plastischen Gestaltung auf das schärfste widerstreiten, tritt immer mehr das verkehrte Bestreben zu Tage, wenigstens den vorderen Teil der Bühne durch wirkliche Pflanzen, Sträucher und Bäume, durch kaschierte Felsen und Wurzelstücke u. a. plastisch zu gestalten. Gegen diesen Brauch, das völlig unkünstlerische Panoramenprinzip, das Malerei und Plastik in einer Art von kindlicher Spielerei miteinander zu verbinden sucht, auf die Bühnenkunst zu übertragen, kann im Interesse einer ernsten Kunstentwicklung nicht energisch genug protestiert werden. Das törichte Streben, ein landschaftliches Bild in möglichst naturgetreuer Verwirklichung auf die Bühne zu stellen, wird durch die Widersprüche, die sich gerade mit der scheinbar größeren Annäherung an die Natur immer mehr vergrößern, schließlich durch sich selbst ad absurdum geführt.

Es iſt auf das Höchſte zu bedauern, daß die geſunden und lebenskräftigen Gedanken, die vor fünfzehn Jahren zur Entſtehung der Shakeſpeare-Bühne führten, ganz ohne Einfluß auf die Entwicklung der übrigen Theater geblieben ſind. Durch die Erkenntnis dieſer Tatſache werden die Verdienſte der Münchener Bühnenreform ſelbſt nicht geſchmälert. Und hätte dieſe Reform auch nur das eine Verdienſt, wertvollſte Anregung und Belehrung in das Theatertreiben der Gegenwart gebracht zu haben, durch die zahlreichen Diskuſſionen und Streitſchriften, die ſie hervorrief, die Klärung einer Reihe der wichtigſten und bedeutendſten dramaturgiſchen Fragen gefördert zu haben: ſchon dies eine Verdienſt müßte genügen, der Münchener Shakeſpeare-Bühne, auch wenn ihr keine Dauer in der Zukunft beſchieden iſt, in den Herzen aller Ernſtgeſinnten und in den Annalen der Theatergeſchichte ein ehrendes Andenken zu ſichern.

Shakeſpeare auf der modernen Bühne.

Heftiger als früher iſt ſeit dem Beſtehen der Münchener Shakeſpeare-Bühne der Kampf entbrannt um die Frage, wie Shakeſpeare auf der modernen Bühne zu ſpielen ſei. Während die einen, im Einklang mit der beſtehenden Bühnenübung, an dem Grundſatze feſthalten, Shakeſpeares Dramen dem heutigen Theater techniſch und ſceniſch anzupaſſen, erblicken die andern das ausſchließliche Heil darin, die Stücke des Briten unverändert und unverkürzt auf einer eigens hierfür gebauten, ſich an das Vorbild des altengliſchen Theaters anlehnenden Bühne zu ſpielen.

Für eine richtige Beurteilung der beiden ſich bekämpfenden Prinzipien iſt es notwendig, ſich das Bild der Bühne, für die Shakeſpeares Dramen beſtimmt waren, in Erinnerung zu rufen. Die wichtigſte Eigentümlichkeit der altengliſchen Bühne war ihre Dreiteilung in Vorderbühne, Hinterbühne und Emporbühne. Die in Form eines länglichen Vierecks in den Zuſchauerraum hineingebaute Vorderbühne, die aller Wahrſcheinlichkeit nach für den weitaus größten Teil des Stückes in Verwendung war, entbehrte der Dekorationen; ſie hatte einen gewiſſermaßen neutralen Charakter, und es war der Phantaſie des Zuſchauers überlaſſen, ſich jeden Augenblick darunter den Schauplatz vorzuſtellen, der für den betreffenden Teil der Handlung paßte. Die Ortsangaben unſrer Shakeſpeare-Ausgaben ſtammen nicht von dem Dichter.

Sie ſind für unſre Vorſtellung von dem Eliſabethaniſchen Theater irreführend; man ſollte ſich bei Betrachtung der Shakeſpeareſchen Stücke fortwährend vor Augen halten, daß alle auf der Vorderbühne ſpielenden Scenen für keinen beſtimmten, ſondern für einen neutralen Schauplatz gedacht ſind. Daraus er-

klärt ſich vieles, was dem heutigen Leſer an Shakeſpeares Stücken auffällig iſt; daß beiſpielsweiſe manche Scenen, die in unſern Ausgaben die Ortsüberſchrift Straße tragen, für den öffentlichen Charakter einer Straße wenig zu paſſen ſcheinen. Der Zuſchauer jener Zeit empfand in dieſem Falle keinen Widerſpruch; denn er ſah keine Straßendekoration vor ſich, ſondern einen neutralen Schauplatz, unter dem er ſich jeden Augenblick etwas andres vorſtellen konnte.

Die an die Vorderbühne ſich anſchließende *Hinterbühne* war im Gegenſatz zu jener mit Dach verſehen und durch einen auseinanderziehbaren Vorhang von der Vorderbühne getrennt. Sie wurde zumeiſt für ſolche Scenen verwendet, die im Innern des Hauſes ſpielten, und demgemäß mit Teppichen und gemalten Verſatzſtücken ausgeſtattet: ſie konnte mit einer Art von Dekorationen verſehen werden. Hier war der Dichter alſo an eine *beſtimmte Oertlichkeit* gebunden, im Gegenſatz zu der neutral gehaltenen Vorderbühne. In *Romeo und Julia* beiſpielsweiſe diente die Hinterbühne für alle Scenen im Hauſe Capulets und im fünften Akte für das Grabgewölbe.

Ueber der Hinterbühne erhob ſich ein zweites Stockwerk, eine Art von *Emporbühne*, mit Galerie oder Balkon. Auf dieſer erhöhten Hinterbühne ſtand Julia, wenn ſie in der Balkonſcene der Nacht ihre Seufzer anvertraute, hier war in den ſpätern Akten Julias Schlafgemach, wo ſie nach der Brautnacht den Gatten in die Verbannung entließ, wo ſie nachher den Schlaftrunk zu ſich nahm. Auf der erhöhten Hinterbühne ſaß der in einen Lord verwandelte Chriſtoph Schlau, als er ſich die Komödie von *Der Widerſpenſtigen Zähmung* vorſpielen ließ; hier war in den Hiſtorien Mauer und Zinne gedacht, von wo herab die Belagerten mit den Angreifern verhandelten.

Der große Vorteil dieſer Bühneneinrichtung beſtand darin, daß ihre drei Beſtandteile abwechſelnd nacheinander, ja ſtellenweiſe auch *nebeneinander* verwendet werden konnten. *Alois Brandl* hat es wahrſcheinlich gemacht[1]), daß beiſpielsweiſe in Romeo und Julia bei den Schlußſcenen des vierten Aktes, jene drei Bühnenteile gleichzeitig in Verwendung waren. Während

sich auf der Emporbühne die Scenen in Julias Schlafgemach abspielten, sah man auf der ebenen Hinterbühne den alten Capulet die Vorbereitungen zu dem bevorstehenden Feste betreiben; als oben dann im folgenden die Klagen an dem Lager der scheintoten Julia ertönten, verdoppelte sich unten das Festgewühl, und auf der Vorderbühne erschienen die Musikanten, um die Braut mit Musik zu begrüßen.

Ist diese Annahme richtig, so wurden durch eine solche Anordnung des Spieles, durch das lebhafte Nebeneinander von gleichzeitigen Vorgängen, die seltsamen und tiefpoetischen Kontraste dieser Scenenreihe dem Zuschauer sehr wirksam vor Augen gebracht, wenngleich die Gefahr dabei nicht zu umgehen war, daß die Aufmerksamkeit des Hörers zerstreut und von der Hauptsache stellenweise abgelenkt wurde.

Weit wertvoller als die Möglichkeit eines solchen Nebeneinander war der andre Vorteil, den jene Bühneneinrichtung bot: ein rasches und ununterbrochenes Nacheinander der vorgeführten Scenen zu ermöglichen. Diese primitive Bühneneinrichtung mit Vorderbühne und den beiden Teilen der Hinterbühne, die beliebig wechseln konnten, ohne daß eine dekorative Veränderung und damit eine Unterbrechung notwendig wurde, ermöglichten dem Dichter, sich frei über Ort und Zeit hinwegzusetzen, nach Gutdünken große und kleine Scenen aneinanderzureihen und den Ort so häufig zu wechseln, als es seine freie Art des Komponierens ihm wünschenswert erscheinen ließ.

Völlig verschieden von dem einfachen theatralischen Gerüste der Elisabethanischen Zeit ist die moderne Bühne mit ihrem verwickelten scenischen und dekorativen Apparate. Sie hat sich historisch aus der romanischen Einheitsbühne des französischen Klassicismus entwickelt. In seinem steif-akademischen Regelzwang, in seiner irrigen und einseitigen Auffassung von den Einheiten des Aristoteles, hat dieser in dem französischen Drama der klassischen Zeit jeweils einen einheitlichen, unveränderlichen Schauplatz für das ganze Stück gefordert. Durch die dekorative Ausstattung erhielt dieser Schauplatz, im Gegensatze zur altenglischen Bühne, den Charakter einer bestimmten Oert-

lichkeit. Aus dieſem Prinzip ergab ſich die Folgerung, daß, ſobald der Schauplatz wechſelte, auch die Bühne ein andres Ausſehen annehmen mußte. Es ergab ſich gebieteriſch die Forderung der ſceniſchen Illuſion. Die moderne Bühne entwickelte ſich zu einer Illuſionsbühne, wo die verſchiedenen Künſte zuſammen zu wirken haben, den Schauplatz jeder einzelnen Scene dem Zuſchauer möglichſt täuſchend vor Augen zu führen.

Noch auf einen andern Punkt erſtrecken ſich die unterſcheidenden Merkmale der altengliſchen und der modernen Bühne. Die Vorderbühne Shakeſpeares war mitten in den Zuſchauerraum hineingebaut, an drei Seiten dieſem zugänglich. Sie berührte ſich hierin prinzipiell mit der antiken Bühne Griechenlands, wo die kreisförmig in den Zuſchauerraum hineingebaute Orcheſtra nicht allein der Standpunkt des Chores, ſondern auch der des Schauſpielers geweſen iſt. Auf der antiken alſo, wie auf der altengliſchen Bühne, ſtand der Schauſpieler gewiſſermaßen mitten im Publikum. Die Schauſpielkunſt ſah ſich darauf angewieſen, eine Art direkter Beziehung zum Publikum zu ſuchen; ſie verzichtete auf die von der modernen Kunſt erſtrebte Täuſchung, eine ſelbſtändige, für ſich abgeſchloſſene Welt zu repräſentieren; der Zuſchauer konnte und ſollte nie vergeſſen, daß der Schauſpieler ſeinetwegen Theater ſpielte.

Im Gegenſatz hierzu iſt die moderne Bühne, die ſich in ihrer äußern Form aus dem italieniſch-franzöſiſchen Opernhaus entwickelt hat, nur an einer Seite gegen den Zuſchauerraum offen, von dieſem durch den Vorhang und die Kluft des Orcheſters getrennt, ſchon dadurch als der Boden einer der Wirklichkeit ferngerückten, idealen Welt gekennzeichnet. Darauf beruht das Grundprinzip des modernen Dramas und der modernen Schauſpielkunſt, die von der Vorausſetzung ausgeht, daß, wie Scherer treffend ſagt, „die Leute, die da ſpielen, unter ſich ſind, und daß nur ein guter Gott den Vorhang weggezogen hat, damit das Publikum zuſehen kann.“ Es iſt das Prinzip der Intimität, das der modernen Schauſpielkunſt eigentümlich iſt.

Es iſt wohl einleuchtend, daß die unmittelbare Uebertra-

gang des unveränderten Shakeſpeareſchen Dramas auf die mo-
derne Illuſionsbühne vielfachen Schwierigkeiten zu begegnen
hätte. Das zerriſſene ſceniſche Gefüge des Shakeſpeareſchen
Stückes, mit ſeinem häufigen Wechſel des Schauplatzes, mit der
Unterbrechung langer Scenen durch kurze Zwiſchenſcenen, die oft
nur wenige Verſe umfaſſen, konnte wohl auf dem altengliſchen
Bühnengerüſt ohne Unterbrechung und ohne Störung der Illuſion
vorgeführt werden, nicht aber auf der modernen Illuſionsbühne.
Alle Scenen, die bei Shakeſpeare für die neutrale Vorderbühne
beſtimmt waren, müßten bei uns einen beſtimmten Schauplatz,
einen beſtimmten dekorativen Hintergrund erhalten. Die Fülle
der ſich hierdurch ergebenden dekorativen Bilder und der hierfür
notwendigen Verwandlungen würde zur Folge haben, daß bei
Anwendung des Zwiſchenvorhangs ein Stück oft in zwanzig bis
dreißig Abteilungen zerriſſen würde, was in Verbindung mit
den dadurch bedingten Pauſen das künſtleriſche Genießen geradezu
vernichtete.

Die moderne Bühne ſieht ſich bei der Aufführung Shake-
peares demgemäß vor die Alternative geſtellt: entweder die
Stücke des Dichters durch entſprechende Aenderungen ihren ver-
änderten Verhältniſſen anzupaſſen, oder aber, um die Stücke
unverändert geben zu können, eine eigene, dem altengliſchen
Theater nachgebildete Bühnenform zu verwenden. Der erſte Weg
wurde beinahe ausnahmslos beſchritten, ſeit den erſten Zeiten,
in denen man Shakeſpeares Dramen für die deutſche Bühne zu
erobern begann. Die Bearbeitung der Shakeſpeareſchen Dramen
für die deutſche Bühne hat die verſchiedenſten Stadien zurück-
gelegt. Der große Schröder machte Shakeſpeares gewaltige
Dichterſprache ſeinen Zeitgenoſſen dadurch mundgerecht, daß
er ſie in die platteſte Proſa herabdrückte. Er ſuchte die
Meiſterwerke des Dichters ſeinem an weichliche Rührung ge-
wöhnten Publikum dadurch näher zu bringen, daß er den
tragiſchen Ausgang milderte und Hamlet, Cordelia, Othello
am Leben erhielt. Obgleich das Verſtändnis für die Kunſt des
Dichters, vor allem durch das Erſcheinen des Schlegel-Tieckſchen
Ueberſetzungswerkes, ſehr bald mächtig gefördert wurde, haben

ſich die Spuren ſolcher Verballhornungen bis tief in unſer
hundert herein auf der Bühne erhalten, ſelbſt in den Be
tungen eines ſo feinſinnigen Bühnenleiters, wie es Joſef Sc
vogel an der Wiener Hofburg geweſen iſt. Noch heute h
Bearbeitungsfrage keine völlig befriedigende und einhe
Löſung gefunden, wenn man ſich gleich an allen beſſern Bi
dahin geeinigt hat, im allgemeinen an Shakeſpeares Stücke
ſolche Aenderungen zu treffen, die aus techniſchen und ſcen
Gründen notwendig ſind.

Den zweiten Weg verſuchte man theoretiſch ſchon e
in der Zeit der Romantiker einzuſchlagen. Dieſe Beſtrebunge
von Tieck und Immermann ausgingen, ſind ohne merk
Einfluß auf die Bühnenpflege der Shakeſpeareſchen Dram
Deutſchland geblieben. Erſt der neuſten Zeit blieb es
halten, die Gedanken der Romantiker mit der neueingeric
Münchener Bühne in Wirklichkeit umzuſetzen. Durch die Geſc
digkeit, womit die Reformbühne eine beliebige Zahl von
veränderungen zu vollziehen vermag, ſchafft ſie die Mögli
Shakeſpeares Stücke genau nach der Faſſung des Origi
vorzuführen, ohne die Aenderungen, die die moderne Illu
bühne notwendig macht.

Die Anſchauung, daß in der Aufführung des unv
derten Shakeſpeare das einzige Heil zu erblicken ſei, geh
der ſtillſchweigenden Vorausſetzung aus, daß jede Abänd
an der Scenenordnung des Originals die Dichtung ſch
und daß die Vorzüge und Schönheiten, die wir an Shakeſp
Dramen bewundern, zum Teil in dem äußern ſceniſchen
ſeiner Stücke zu erkennen ſeien.

Shakeſpeares Technik erklärt ſich in erſter Linie au
Beſchaffenheit ſeiner Bühne. Dieſe Bühne erlaubte dem D
unbekümmert um den Wechſel des Ortes, Scene an Sce
reihen und die Vorgänge in einer vielfach mehr epiſchen
dramatiſchen Weiſe zu ordnen, in engem Anſchluß an de
richt ſeiner Quelle, der Chronik oder der Novelle, die ihn
Vorlage diente. Die faktiſche Folge der Ereigniſſe, wie ſi
der Quelle gemäß nacheinander abſpielen, iſt in vielen

das einzige erkennbare Prinzip, nach dem die Reihenfolge der Scenen geordnet iſt[2]). Da beinahe in allen Shakeſpeareſchen Werken neben der Haupthandlung eine oder mehrere Nebenhandlungen herlaufen, die ſich mit jener mehr oder minder organiſch zu einem künſtleriſchen Ganzen verbinden, ſo ſehen wir den Dichter in ſeiner Kompoſition ſehr vielfach das deutlich erkennbare Prinzip verfolgen, an ſolchen Stellen, wo die Handlung zwiſchen zwei Scenen einen Sprung macht, dieſen Zwiſchenraum durch Einfügung einer Scene aus einer andern Perſonengruppe zu decken. So bittet Baſſanio in der erſten Scene des Kaufmanns von Venedig ſeinen Freund Antonio, ihm zu ſeiner beabſichtigten Werbung um Porzia ein Darlehen zu verſchaffen. Die Scene ſchließt, indem Antonio den Freund bittet, ſich nach einem Manne umzuſehen, der ihm die Summe vorſtrecken kann. Zwiſchen dieſer Scene und der nächſten, die die Handlung weiterführt, der Scene, wo Baſſanio den Juden Shylock gefunden hat, iſt ein kleiner Zeitraum gedacht. Dieſen überbrückt der Dichter durch Einfügung des erſten Geſpräches zwiſchen Porzia und Neriſſa, das die Belmontſcenen exponiert, die Handlung ſelbſt aber nicht weiter führt und an ſich ebenſo gut an andrer Stelle, etwa vor dem erſten Auftritt Marokkos, ſtehen könnte. In gleicher Weiſe wird in demſelben Stück der zeitliche Zwiſchenraum, der zwiſchen der ſechſten und achten Scene des zweiten Aktes — der Entführung Jeſikas und dem Geſpräche Solanios und Salarinos über den Eindruck dieſes Ereigniſſes auf Shylock — zu denken iſt, durch Einfügung einer Scene aus der Nebenhandlung, der Werbung Marokkos, überbrückt.

Dasſelbe Verfahren läßt ſich ſehr häufig in der Technik der Shakeſpeareſchen Dramen beobachten. Auf die Reihenfolge der Scenen hat ferner ein bühnentechniſcher Umſtand Einfluß geübt. Alois Brandl hat darauf hingewieſen, daß dem Dichter die techniſche Beſchaffenheit ſeines Theaters nicht geſtattete, zwei Scenen auf der Hinterbühne, die eine verſchiedene Dekoration erforderten, unmittelbar aufeinander folgen zu laſſen; er mußte ſtets wenigſtens eine Scene auf der Vorderbühne da-

zwiſchenlegen, damit während deſſen hinter dem Vorhang d Verſatzſtücke geändert werden konnten.

So wurde im Kaufmann von Venedig die vierte Sce des dritten Aktes — Belmont, Zimmer in Porzias Hauſe - wie alle Belmontſcenen auf der Hinterbühne geſpielt: Porz verkündigt Neriſſa den Plan, ihrem Gatten in Männerkleide nach Venedig zu folgen. Die nächſte Scene, die die Handlu weiterführt, iſt die große Gerichtsſcene. Für dieſe, die ein umſtändlichen ſceniſchen Aufbau verlangte, wurde ebenfal die Hinterbühne verwendet; dieſe mußte alſo aus de Zimmer Porzias in den Gerichtsſaal umgebaut werden. U hierfür Zeit zu gewinnen, ſchob der Dichter zwiſchen bei Scenen einen Auftritt auf der Vorderbühne ein, ein burlesk Geſpräch zwiſchen Lancelot und Jeſſica, ſowie Lorenzo u Jeſſica (III, 5), eine Scene, die keiner künſtleriſchen Notwend keit entſpringt, da ſie weder zur Fortführung der Handlu noch zur Charakteriſierung der Perſonen etwas weſentliches b trägt. Daß dieſe Scene, das Geſpräch zwiſchen Lancelot u Jeſſica, nach der Akteinteilung unſrer Ausgaben den Schluß d dritten Aktes bildet, iſt unweſentlich; denn der Akteinſchn hatte auf der altengliſchen Bühne nicht dieſelbe Bedeutung w auf dem modernen Theater. Shakeſpeares Stücke wurden al Wahrſcheinlichkeit nach möglichſt ohne Pauſen geſpielt. Zu Umbau der Hinterbühne konnte alſo nicht, wie auf dem heutig Theater, die Aktpauſe verwendet werden; hierfür diente vi mehr eine auf der Vorderbühne geſpielte Zwiſchenſcene.

Demſelben Zweck diente die Scene des Poeten Cinna Julius Caeſar. Nach der großen Forumſcene mußte die Hint bühne in das Gemach im Hauſe des Antonius verwand werden, für die Scene, die den vierten Akt des Stückes eröffn Um den Umbau zu ermöglichen, ſchob der Dichter eine Sc für die Vorderbühne ein: den Auftritt, wo Cinna der Poet v den wütenden Bürgern zerriſſen wird, nur weil er denſelb Namen trägt, wie Cinna der Verſchworene — eine prächt und höchſt charakteriſtiſche Epiſode, die aber an ſich für d Fortgang des Stückes entbehrlich iſt.

In Cymbelin mußte ſich die Hinterbühne aus dem Gemache des Palaſtes, wo Imogen den Jachimo empfängt, für die nächſte die Handlung weiterführende Scene in Imogens Schlafgemach verwandeln. Während dieſer Verwandlung wurde auf der Vorderbühne die burleske Scene zwiſchen Cloten und den beiden Edelleuten geſpielt (II, 1), eine Scene, die an dieſer Stelle keineswegs notwendig wäre, da ſie weder die Handlung weiterſpinnt, noch zu dem Bilde des dem Publikum bereits bekannten Prinzen Cloten einen neuen Zug beibringt.

Dieſe Beiſpiele ließen ſich häufen. Genug: es zeigt ſich, daß Shakeſpeare in Kompoſition und Technik durch die eigentümliche ſceniſche Beſchaffenheit ſeiner Bühne beeinflußt wurde. Eine ganze Reihe von Scenen dankt ihr Daſein nicht einem künſtleriſchen Bedürfnis, ſondern lediglich einem äußern technischen Umſtande, der ſich aus dem primitiven Bühnengerüſte jener Zeit ergab.

Damit ſoll freilich nicht geſagt ſein, daß ſolche Scenen nicht auch in vielen Fällen einem künſtleriſchen Zwecke dienten. Sehr häufig traf es ſich, daß das praktiſche Bühnenbedürfnis mit den künſtleriſchen Intentionen des Dichters Hand in Hand ging. Aber auch da, wo ſich ein ſolches Zuſammengehen des Dramatikers mit dem Theaterpraktiker nicht von ſelbſt ergab, hat die Kunſt des Dichters vielfach in bewundernswerter Weiſe die Not in eine Tugend zu verwandeln gewußt und die durch die Bühnenpraxis gebotenen Zwiſchenſcenen, ſei es nun durch neue Streiflichter, die auf die Charakteriſtik der Perſonen fallen, ſei es durch poetiſch wirkende Gegenſätze, dem künſtleriſchen Zwecke dienſtbar gemacht. Durch die glückliche Kontraſtierung der Scenen entſtehen oftmals Schönheiten hervorragender Art. So in dem vierten Akt von Romeo: als Julia den Entſchluß ihrer Eltern, ſie mit dem Grafen Paris zu vermählen, erfahren hat, eilt ſie in ihrer Herzensnot zu Bruder Lorenzos Zelle, wo ſie den Rettung und Verderben bringenden Schlaftrunk in Empfang nimmt. In wirkſamem Kontraſte zu dem unheilſchwangeren Ernſte dieſer Scene folgt der Auftritt in Capulets Hauſe, wo der alte Capulet, durch die doppelſinnige Antwort ſeiner

Tochter beſchwichtigt, in roſiger Feſtlaune die Vorbereitungen der bevorſtehenden Hochzeit betreibt. An die fröhlichen Schworte des polternden Alten:

Gut, ich will ſelber gehn
Zum Grafen Paris, um ihn anzutreiben
Auf morgen früh: mein Herz iſt mächtig leicht,
Seit dies verkehrte Mädchen ſich beſonnen

— an dieſen heitern Schlußakkord reihen ſich die dü Töne von Julias Monolog, die einſam in ihrem Schlafge mit Lorenzos Trank die Schauer des Todes in ihre E trinkt. Wiederum folgt, in wirkungsvollem Gegenſatz, die moriſtiſch angehauchte Scene, wo Capulet und die Amm emſigem Eifer die Rüſtungen zu dem Feſte betreiben. mitten aus dem Feſtjubel ſieht ſich der Zuſchauer wiede Julias Schlafgemach verſetzt. Als die Amme die Schla wecken will, findet ſie dieſe in kalter Totenſtarre; anſtatt F jubel — Totenklagen. Dem Bräutigam, der die Brau holen gedenkt, muß Capulet die Worte entgegenrufen:

O Sohn! Die Nacht vor deiner Hochzeit buhlte
Der Tod mit deiner Braut.

Und während die Trauerklagen an der Bahre verklin ziehen die Muſikanten auf und wechſeln heitere Scherzr an der Stätte des Todes.

Dieſe Scenenreihe bietet in ihren Kontraſten eine F Fülle eigenartigen dichteriſchen Reizes, daß ihr gegenüber Wunſch vollkommen berechtigt iſt, bei der Aufführung die veränderte Reihenfolge gewahrt zu ſehen.

So zeigt auch der fünfte Akt des Macbeth eine äu kunſtvolle und bewundernswerte ſceniſche Gliederung. Die erſten Scenen des Aktes führen uns abwechſelnd nach Dun und in das Lager der Rebellen. Nachdem uns die erſte leitende Scene zu Dunſinan mit dem Ausbruch des Krieges kannt gemacht und uns das unheimliche Bild der wahnſinn Lady gezeigt hat, kommen wir in der zweiten Scene in Lager der rebelliſchen ſchottiſchen Barone, die im Begriffe

ſich mit Malcolms heranziehender Kriegsmacht zu vereinigen. Die Scene ſchließt mit den Worten des Lenox:

So geh' der Zug nach Birnam.

Die folgende dritte Scene zu Dunſinan beginnt mit Macbeths Rede:

Bringt keine Nachricht mehr! Laßt alle fliehn;
Bis Birnams Wald anrückt auf Dunſinan,
Iſt Furcht mir nichts.

Macbeth iſt erſchüttert durch die Kunde von dem Abfall der Barone, deſſen Zeugen wir ſoeben geweſen ſind; innerlich ſchon gebrochen, klammert er ſich krampfhaft an die Verheißung der Hexen; die Erinnerung an dieſe Verheißung, die ihm Sieg zuſichert, bis Birnams Wald ſich bewege, iſt die Stütze, die ihn aufrecht hält. Da wir als uneingeweihte Zuſchauer noch nicht wiſſen, wie jenes trügeriſche Zauberwort ſich erfüllen ſoll, ſind wir geneigt, Macbeths Glauben zu teilen; wir haben noch nicht aufgehört, für ihn zu hoffen. Nur die aus der vorigen Scene in unſerm Ohre haftende Erwähnung von Birnams Wald, als des von den Rebellen geplanten Punktes der Vereinigung mit Malcolm, läßt die unheimliche Ahnung von einem geheimnisvollen Zuſammenhang der Dinge in uns aufdämmern. Daß dieſe Ahnung nicht irre führt, zeigt die folgende vierte Scene. Wir erfahren die Kriegsliſt Malcolms mit den abgehauenen Zweigen, und mit einem male ſind unſre Augen über den trügeriſchen Doppelſinn der Zauberſprüche geöffnet. Unſre Hoffnung für Macbeth ſinkt dahin. Wir werden in der fünften Scene zu Dunſinan Zeuge, wie Schlag auf Schlag über Macbeth hereinbricht: der Tod der Gattin, die Meldung von dem Nahen des Waldes.

Der Aufbau dieſer Scenen, die Art, wie der Dichter durch ihre Reihenfolge den Zuſchauer Furcht und Hoffnung für ſeinen Helden teilen läßt, die dramatiſche Steigerung des Aktes: das alles iſt von hoher künſtleriſcher Vollendung und uneingeſchränkter Bewunderung wert.

Eine Zuſammenlegung dieſer Scenen, wie ſie zur Vermeidung allzu häufiger Verwandlungen in unſern Bühnenbearbei-

tungen vielfach vorgenommen wird, beeinträchtigt die dichteriſche Feinheit dieſer Entwicklung. Wenn bei Schiller beiſpielsweiſe die zweite und vierte Scene zuſammengezogen ſind und darauf eine Verſchmelzung der dritten und fünften Scene folgt, ſo hat dies den Nachteil, daß in der Scene, wo Macbeth noch alle ſeine Hoffnung auf die Verheißung der Hexen mit Birnams Walde ſetzt, der Zuſchauer bereits von Malcolms Kriegsliſt unterrichtet iſt, alſo die Nichtigkeit von Macbeths Hoffnung durchſchaut. Das widerſtreitet den dichteriſchen Intentionen des Originals.

Dieſen Fällen gegenüber ſtehen viele andre, wo es einer ungekünſtelten, naiven Anſchauung unmöglich iſt, in der techniſchen Anordnung der Scenen beſtimmte künſtleriſche Abſichten des Dichters zu entdecken. Nur eine ſich vom Boden der Wirklichkeit völlig entfernende Shakeſpeare-Aeſthetik hat es fertig gebracht, in dem ſceniſchen Bau vielfach Schönheiten zu erkennen, in viele Scenen künſtleriſche Abſichten und tiefſinnige Gedankenverbindungen hinein zu geheimniſſen, die ſich aus einer unbefangenen Betrachtung des Kunſtwerks wohl ſelten ergeben werden.[3])

Die ſceniſche Technik Shakeſpeares iſt in erſter Linie aus dem primitiven Bühnengerüſt ſeiner Zeit zu erklären. Wenngleich dieſes Gerüſt dem Dramatiker manche nicht zu unterſchätzende Vorteile bot, ſo iſt es doch verkehrt, in dem durch Aeußerlichkeiten bedingten ſceniſchen Bau der Shakeſpeareſchen Stücke etwas Unantaſtbares erblicken zu wollen. Es liegt deshalb für die moderne Bühne keine Notwendigkeit vor, ſich ſklaviſch an den äußern ſceniſchen Bau der Stücke zu binden. Es erwächſt ihr vielmehr die Verpflichtung, ſich bei den Veränderungen, die ſie bei der Aufführung Shakeſpeares auf der modernen Illuſionsbühne vornehmen muß, in jedem einzelnen Falle die Frage vorzulegen, ob die Intentionen des Dichters durch ſolche Veränderungen gefährdet werden, oder nicht. Iſt dieſe Frage zu bejahen, ſo hat der moderne Bearbeiter jede Veränderung auf das behutſamſte zu überlegen und ſorgſam alle Für und Wider abzuwägen. Auf alle Fälle hat die praktiſche

Rücksicht auf die Ersparung einer Verwandlung zurückzutreten, sobald höhere ästhetische Rücksichten in der Wagschale liegen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß in dieser Beziehung auf unsern Theatern sehr viel gesündigt wird. Wenn man in Romeo und Julia die Lorenzoscenen des zweiten Aktes zur Ersparung einer Verwandlung auf einen öffentlichen Platz verlegt, der an der einen Seite an das Klostergebäude grenzt, denselben öffentlichen Platz, wo sich die Händel Mercutios und Romeos mit Tybalt zutragen, so wird die eigentümliche Stimmung der Klosterscenen, die unbedingt den friedlichen und intimen Hintergrund eines abgeschlossenen Klostergartens oder der Klosterzelle verlangen, zu Grunde gerichtet.

In vielen Fällen sieht sich die moderne Bühne hierbei vor eine schwere Aufgabe gestellt. So bei den vorhin erwähnten Scenen aus dem vierten Akte von Romeo und Julia. Verschmäht sie die leider noch heute auf den meisten Theatern übliche Barbarei, in Anlehnung an die Goethesche Tradition, die Scenen des vierten Aktes in sinnwidriger Weise auf *einen* Schauplatz zusammenzulegen und die wundervollen Auftritte, die auf Julias Schlaftrunk-Monolog folgen, zu streichen, so hat sie mit der Bewältigung der Schwierigkeiten zu kämpfen, die die häufigen Verwandlungen dieses Aktes der umständlichen Technik des heutigen Theaters bereiten.

Hier treten gegenüber der modernen Illusionsbühne die Vorteile der Münchener Shakespeare-Bühne in helles Licht. Mühelos bewältigt sie die Aufgabe, jene Scenenreihe unverändert an den Augen des Zuschauers vorüberzuführen, ohne den eigenartigen dichterischen Reiz dieser bunt wechselnden Scenen zu schmälern.

Auch eine andre, bis dahin nur flüchtig berührte Eigentümlichkeit des altenglischen Bühnengerüstes, nämlich der Mangel eines die ganze Bühne verschließenden Vorhangs, hat seine charakteristischen Spuren in dem Shakespeareschen Drama hinterlassen. Dieser Mangel nötigte den Dichter, alle auf der Vorderbühne spielenden Scenen derart einzurichten, daß zu Beginn der Scene die Personen auf die Bühne traten und sich

zum Schluſſe wieder entfernten. All dies Kommen und Gehen der Perſonen bedurfte der Begründung. So finden ſich bei Shakeſpeare eine ganze Menge von Stellen, die nur dem Zweck dienen, den Auftritt oder Abgang der Perſonen zu motivieren. Ein Beiſpiel für viele: in der vierten Scene des erſten Aktes von Cymbelin ſchließt das Geſpräch zwiſchen Piſanio und Imogen, die ſich durch dieſen von ihres Gatten Abreiſe berichten läßt, damit, daß eine Hofdame auftritt:

Hofdame. Prinzeſſin,
Die Königin verlangt nach Eurer Hoheit.

Imogen (zu Piſanio). Beſorgt, was ich Euch auftrug. Ich will gehn,
Der Königin aufzuwarten.

Piſanio. Ja, Prinzeſſin. (Sie gehen ab).

Keine ſpätere Stelle des Stückes nimmt auf dieſe Berufung der Imogen vor die Königin Bezug, ſie hängt in der Luft. Auch von dem an Piſanio gerichteten Auftrag weiß der Zuſchauer nichts. Die Stelle dient dem Dichter nur dazu, Piſanio und Imogen von der Bühne zu entfernen. Dies Beiſpiel iſt inſofern charakteriſtiſch, als es zeigt, wie ſorglos der Dichter in ſolchen Fällen zu verfahren pflegte. Sobald der Zuſchauer hört, daß Imogen vor die ſie mit Haß verfolgende Königin gerufen wird, wünſcht er auch zu erfahren, was der Grund dieſer Berufung, was Inhalt und Zweck der Unterredung geweſen ſei. Allein das kümmert den Dichter wenig; die Abberufung iſt nur ein Notbehelf, der einem augenblicklichen bühnentechniſchen Bedürfnis dient.

In gleicher Weiſe verhält es ſich mit einer ganzen Reihe von Stellen in den zahlreichen Sterbeſcenen des Shakeſpeareſchen Dramas, wo die Bühneneinrichtung es notwendig machte, daß die Leiche vor den Augen des Zuſchauers von der Bühne entfernt wurde. Daraus erklärt ſich das namentlich am Schluß der Tragödien in mannigfachen Variationen wiederkehrende: „Nehmt auf die Leiche!“ Wo eine diesbezügliche Weiſung im Texte fehlt, wie beiſpielsweiſe am Schluß des Othello, iſt deutlich zu erſehen, daß Othello und Desdemona

auf der Hinterbühne ſtarben, auf dem hier errichteten Ruhelager Desdemonas, das durch den Vorhang den Augen des Zuſchauers entzogen werden konnte. In einzelnen Fällen geht der Dichter dem mißlichen Wegtragen der Leichen dadurch aus dem Wege, daß er den Sterbenden unmittelbar vor ſeinem Tode in ein andres Zimmer führen läßt, ſo bei dem Tode König Eduards des Vierten und König Heinrichs des Vierten.

Sehr bezeichnend für den Einfluß, den die techniſche Einrichtung der Shakeſpeareſchen Bühne auf viele Züge ſeiner Dichtung ausübte, iſt namentlich die Sterbeſcene in Heinrich dem Vierten (2. Teil, IV, 4). Der zweimalige Wechſel des Zimmers, den der Sterbende hier veranlaßt, und dem vom dichteriſchen Standpunkt aus jede Motivierung zu fehlen ſcheint, erklärt ſich nur, wenn man ſich die beſondern ſceniſchen Bedingungen des altengliſchen Theaters und die Art der Darſtellung dieſer Scene vergegenwärtigt[4]). Die Scene begann, nachdem ſich die vorangehende Falſtaffſcene auf der Vorderbühne abgeſpielt hatte, auf der hinter dem Mittelvorhang mittlerweile zum Zimmer des Königs hergerichteten Hinterbühne. Hier empfing dieſer die Botſchaften Weſtmorelands und Harcourts, die ihn ſo erregen, daß er in Ohnmacht fällt. Als er ſich wieder erholt hat, äußert er den Wunſch, in ein andres Zimmer gebracht zu werden. Der König wurde nun auf die Vorderbühne getragen und hier wahrſcheinlich auf einem Ruhebett niedergelegt. Der Grund des Zimmerwechſels iſt klar: die ſceniſche Anordnung, die der folgende Auftritt verlangte, vielleicht auch der Wunſch, die tiefergreifende folgende Scene den Zuſchauern näher zu rücken, machten es wünſchenswert, daß dieſe Scene auf die Vorderbühne verlegt werde.

Am Schluß der Scene, unmittelbar vor ſeinem Tode, fragt der König:

> Kommt irgend ein beſondrer Name zu
> Dem Zimmer, wo ich erſt in Ohnmacht fiel?

Auf Warwicks Entgegnung, daß es Jeruſalem heiße, erinnert er ſich einer alten Prophezeiung, die ihm verhieß, er werde in Jeruſalem ſterben; um dieſe Prophezeiung zu erfüllen,

läßt er ſich nach dem Zimmer Jeruſalem, alſo nach der Hinte bühne, zurückbringen:

Doch bringt mich zu der Kammer, dort zu ruhn:
In dem Jeruſalem ſtirbt Heinrich nun.

Da die Scene nicht mit einer Gruppe ſchließen konnte mußte die Vorderbühne geräumt werden; der Sterbende mußt auf die Hinterbühne gebracht werden, wo ſich dann der Vorhan zwiſchen Vorderbühne und Hinterbühne hinter ihm ſchließe konnte. Auch dieſer zweite Wechſel des Zimmers iſt lediglich durch einen bühnentechniſchen Grund veranlaßt.

Sehr intereſſant und belehrend iſt der Vergleich dieſe Scene mit der Quelle Shakeſpeares, dem Bericht der Holinshed ſchen Chronik. Dieſe erzählt, nachdem ſie die letzte Unterredun des Königs mit ſeinem Sohne und ſeinen Tod in einem Zimme der Weſtminſter-Abtei, namens Jeruſalem, berichtet hat: „Wi leſen, daß dieſe Krankheit ihn befiel, als er am Altar des he ligen Eduard ſein Gebet verrichtete; ſeine Leute brachten ih um ſchnelle Hilfe zu ſchaffen, in das nächſtbereitete Zimme welches dem Abt von Weſtminſter gehörte, wo ſie ihn auf ei Lager am Feuer niederlegten und alle Mittel aufboten, ih wieder ins Leben zu bringen; als er wieder zu ſich kam un ſich an einem fremden Ort ſah, fragte er, ob das Zimmer eine beſonderen Namen habe, und erhielt die Antwort, es heiß Jeruſalem. Dann, ſagte der König, ſei Lob und Preis de Vater im Himmel; denn nun weiß ich, daß ich hier in dieſe Zimmer ſterben werde; ſo iſt mir's prophezeit worden, daß i in Jeruſalem aus dieſem Leben ſcheiden ſoll."

Man erkennt, daß Shakeſpeare allerdings den Gedanke von einem Wechſel des Zimmers der Quelle entnahm, da Motiv ſelbſt aber frei umgeſtaltete. Denn von einem zweite Wechſel des Zimmers unmittelbar vor dem Tode des König iſt bei Holinshed keine Rede. Vor allem aber zeigt der Vergleic mit deſſen Bericht in ſehr charakteriſtiſcher Weiſe, wie die ſceniſch Einrichtung des Theaters den Dichter zu einer Abweichung vo der Quelle zwang, die die Scene nachteilig beeinflußte. Den in der Chronik erſcheint es ganz natürlich, daß der König, de

aus einer Ohnmacht erwacht und ſich in einem unbekannten Zimmer ſieht, ſich nach deſſen Namen erkundigt. Bei Shakeſpeare dagegen iſt es völlig unmotiviert, wenn Heinrich mit einem male, nachdem Geſpräche über ganz andre Dinge vorangegangen ſind, die unvermutete Frage tut: „Kommt irgend ein beſondrer Name zu dem Zimmer, wo ich erſt in Ohnmacht fiel?“ Wie kommt der König dazu, mit einem male nach einem Zimmer zu fragen, in dem er ſich gar nicht mehr aufhält? Man merkt die Abſicht des Dichters, der den König um jeden Preis von der Bühne ſchaffen muß, und empfindet mit Unbehagen das Gekünſtelte der Erfindung.

Dasſelbe gilt von dem erſten Wechſel des Zimmers. In der Quelle, wo der König beim Gebet „am Altar des heiligen Eduard“ von der Krankheit befallen wird, iſt es durchaus natürlich, daß man ihn, um ihm raſche Hilfe zu ſchaffen, in das nächſtbereitete Zimmer bringt. Wenn er dagegen bei Shakeſpeare, wo er ſich ja bereits in einem Zimmer des Palaſtes befindet, mit einem male die Bitte äußert: „Ich bitt' euch, nehmt mich auf und tragt mich fort in eine andre Kammer: ſanft, ich bitte“, ſo iſt dieſer Wunſch zum mindeſten durch nichts motiviert. Aber freilich, der Dichter brauchte dieſe Erfindung, um den König auf die Vorderbühne zu bringen und am Schluſſe der Scene deſſen Wunſch nach einem abermaligen Wechſel des Zimmers begründen zu können. Man erkennt hier deutlich, wie nur der Zwang, den die äußere ſceniſche Einrichtung dem Dichter auferlegte, eine Reihe von Ungereimtheiten in der Erfindung nach ſich zog.

Alle ſolche Stellen, die ihr Daſein lediglich der primitiven Bühneneinrichtung und dem Fehlen eines Vorhangs verdanken, werden natürlicherweiſe überflüſſig auf der modernen Bühne, die im glücklichen Beſitze eines Vorhangs iſt und dadurch vor der Shakeſpeareſchen Bühne den großen Vorteil genießt, mitten in eine Situation einführen und mitten in einer ſolchen abbrechen zu können. Die moderne Illuſionsbühne hat nicht nur das Recht, alle ſolche Stellen zu beſeitigen, ſie erweiſt der Aufführung hierdurch ſogar einen wirklichen Dienſt. Wenn

die moderne Bühne beiſpielsweiſe die Anordnung der Sterbeſce in Heinrich dem Vierten dahin abändert, daß das Gemach, dem der Sterbende ſich aufhält, Jeruſalem heißt, daß den gemäß der König auf der Bühne bleibt und hier ſtirbt, ſo wi nicht nur die ganze Situation ungekünſtelter und natürlich ſondern die Scene erhält auch einen wirkſameren und weih volleren Abſchluß, als wenn, wie im Original, in die majeſt tiſche Todesruhe des wundervollen Auftritts durch die We ſchaffung des Sterbenden ein unruhiges und ſtörendes Eleme hineingetragen wird.

Die Einrichtung des Vorhangs hat auf das modern Drama auch inſofern einen wichtigen Einfluß geübt, als ſie d Fünfteilung des Dramas in weit höherem Maße, als es a der antiken Bühne und dem Shakeſpeareſchen Theater der Fa war, dem Publikum zum Bewußtſein brachte und jedem einze nen Akt, als einem geſchloſſenen Ganzen, eine gewiſſe Selbſtändi keit gab. Bei der Bedeutung, die der Akteinteilung zufi mußte das moderne Drama auch auf eine gute und wirkung volle Geſtaltung des Aktſchluſſes bedacht ſein. Das letz Wort, der letzte Eindruck, womit der Zuſchauer beim Falle des Vorhangs entlaſſen wurde, mußte eine gewiſſe Bedeutur erhalten und dem Hörer nachklingend im Gedächtnis hafte Mit vollem Recht hat Guſtav Freytag auf die Bedeutur wirkungsvoller Aktſchlüſſe im modernen Drama hingewieſe ein Urteil, dem man beipflichten kann, ohne damit dem Mi brauch, den die Theaterroutine mit dem Streben nach effek vollen Aktſchlüſſen zu treiben pflegt, das Wort zu reden. I Drama Shakeſpeares gab es keine Aktſchlüſſe im modern Sinn, da die Scenen des Stückes wahrſcheinlich ohne Unte brechung hintereinander abgeſpielt wurden, die Pauſen abe falls ſolche ſtattfanden, nicht entfernt die Bedeutung hatten, w auf der modernen Bühne: weil kein Vorhang fiel. Bei dieſ prinzipiellen Verſchiedenheit in der Einrichtung des Theate hat die moderne Illuſionsbühne ihr Augenmerk darauf z richten, durch Abteilung und Anordnung der Scenen, durch en ſprechende Geſtaltung des Textes die organiſche Gliederung d

Shakeſpeareſchen Dramas in ihr gebührendes Recht zu ſetzen und dem Aktſchluß eine gewiſſe Bedeutung zu geben.

Für die Akteinteilung ſelbſt ſind die Vorſchriften unſrer Shakeſpeare-Ausgaben keineswegs maßgebend. Dieſe Akteinteilung iſt vielfach unzweckmäßig, wenigſtens für die heutige Bühne, wo der Aktſchluß infolge der Vorhangeinrichtung einen wichtigen Einſchnitt bedeutet. In Julius Cäſar beiſpielsweiſe iſt der Akteinſchnitt zwiſchen dem dritten und vierten Akt hinter die oben erwähnte epiſodiſche Scene des Poeten Cinna gelegt. Die Aufführung der Münchener Shakeſpeare-Bühne behält dieſe Akteinteilung bei: der dritte Akt ſchließt, indem Cinna von den wütenden Bürgern zu Boden geſchlagen wird, die Bürger eilen johlend davon, die Leiche des Erſchlagenen liegt auf den Stufen der Mittelbühne. Indem ſich über dieſem Bilde der Vorhang ſchließt, erhält die kleine Cinna-Epiſode, ſo charakteriſtiſch ſie an ſich auch ſein mag, eine Bedeutung, die ihr in dem Originale keineswegs zukommt. Der Schlußeindruck des gewaltigen Aktes iſt eine an ſich unbedeutende, tragikomiſch angehauchte Epiſode, in deren Mittelpunkt der Poet Cinna ſteht, eine Figur, die mit dem großen Gang des Dramas nicht das mindeſte zu tun hat. Der faszinierende Eindruck der großartigen Forumſcene wird durch dieſen Aktſchluß auf der modernen Bühne bis zu einem gewiſſen Grade abgeſchwächt. Ganz anders war dies auf dem Theater Shakeſpeares, wo die Cinna-Epiſode, wie oben bemerkt, nur als Zwiſchenſcene während der Umräumung der Hinterbühne geſpielt wurde, wo ſich an den Schluß dieſer Scene, wahrſcheinlich ohne irgend eine Unterbrechung, das nächſtfolgende Geſpräch der Triumvirn anſchloß. Hier huſchte die Cinna-Epiſode wie ein flüchtiges Momentbild vorüber, auf der modernen Bühne aber erhält ſie durch den Akteinſchnitt und die Aktpauſe merklichen Nachdruck und eine Bedeutung, die ihrem Verhältnis zum Ganzen nicht entſpricht. Auf der modernen Bühne iſt der Aktſchluß deshalb derart einzurichten, daß der Zuſchauer mit dem hinreißenden Eindruck der gewaltigen, durch Antonius hervorgerufenen Volksbewegung entlaſſen werde.

Soll auch die Cinnaſcene, was an ſich ſehr zu wünſchen iſt, verwendet werden, ſo muß die Regie durch die ſceniſche Anordnung des Schluſſes, durch ein Zuſammenſtrömen der Volksmaſſen mit Waffen, Feuerbränden ꝛc. dafür Sorge tragen, daß der Schlußeindruck des Aktes zu einer mächtigen Geſamtwirkung anwachſe.

Die Shakeſpeare-Bühne aber, die die Stücke des Dichters unverändert wiedergibt, müßte logiſcherweiſe noch einen Schritt weitergehen und ſie ohne Aktpauſe und ohne Fallen des Vorhangs ſpielen laſſen. Denn innerhalb des unveränderten Shakeſpeareſchen Dramas iſt für den Akteinſchnitt kein Raum mehr. —

Die Redaktion, die der Text der Shakeſpeareſchen Dramen für ihre Aufführung auf der modernen Bühne zu erfahren hat, erſtreckt ſich indeſſen nicht ausſchließlich auf ſolche Eigentümlichkeiten der Stücke, die in der ſceniſchen Verſchiedenheit der modernen Illuſionsbühne von dem altengliſchen Theater ihre Urſache haben.

Den Werken des Dichters werden vielfach auch andre Veränderungen zuteil, Veränderungen, die ſich allerdings zumeiſt darauf beſchränken — oder wenigſtens darauf beſchränken ſollten —, daß der Text entſprechend gekürzt, daß dieſe oder jene Scene des Originals bei der heutigen Aufführung geſtrichen wird. Auch in dieſem Punkte ſteht die Münchener Shakeſpeare-Bühne auf einem weſentlich andern Standpunkt. Sie huldigt dem Prinzipe, Shakeſpeares Stücke in jeder Beziehung unverändert und unverkürzt zur Darſtellung zu bringen.

Während das Prinzip einer verſtändigen Kürzung bei den Werken unſrer deutſchen Klaſſiker eigentlich niemals ernſtlich angefochten wurde, während kaum eines der Dramen Goethes oder Schillers dem Loſe entgeht, für die Aufführung entſprechende Kürzungen zu erfahren, Kürzungen, die — von vereinzelten Ausnahmen und Mißgriffen abgeſehen — für die Bühnenwirkung von unleugbarem Nutzen ſind, iſt ſeltſamerweiſe die Gemeinde derer nicht unbeträchtlich, die die Berechtigung desſelben Prinzips bei den Werken des britiſchen Dichters energiſch beſtreitet.

Diese Tatsache steht damit im Zusammenhang, daß sich die deutsche Shakespeare-Kritik zum großen Teil in eine einseitige und verkehrte Anschauungsweise, in eine einer wirklich sachlichen Kritik unwürdige Verhimmelung des Dichters verirrt hat. Dieser Art von Kritik, die an Stelle objektiver Würdigung die blinde Uebertreibung setzt, fehlt es vor allem an einem: an einer frischen, sinnlich-unmittelbaren ästhetischen Empfindung. Man hat einerseits historisch-politische Elemente in die künstlerische Beurteilung hineingetragen, man hat andrerseits den verkehrten Versuch gemacht, in jedem Drama eine Art von philosophischer oder ethischer Grundidee entdecken zu wollen. Mit dieser Grundidee werden sämtliche Personen des Stücks, bis auf die Clowns hinab, in Verbindung gebracht; damit die organische Einheit aller Teile bis in die kleinsten Einzelheiten erwiesen werde, müssen sich die Stücke des Dichters oft die gezwungenste und willkürlichste Erklärung gefallen lassen.

Es ist das Verdienst eines vielgeschmähten und von der Gemeinde der Shakespeare-Gläubigen mit dem Anathema belegten Buches, der Shakespeare-Studien von Rümelin, dem überschwänglichen Kultus erstmals energisch entgegengetreten zu sein und einer freieren und objektiveren, den historischen Gesichtspunkt im Auge behaltenden Art der Shakespeare-Kritik den Weg gebahnt zu haben.

Man braucht den Ausführungen Rümelins, die teilweise von allzugroßer Nüchternheit getragen, über das Ziel hinausschießen und dem Titanenflug des Shakespeareschen Genius nicht überall zu folgen vermögen, keineswegs in allen Punkten beizupflichten, um sich doch mit dem vortrefflichen Kern des Buches einverstanden zu erklären und zu erkennen, daß auch Shakespeares Schaffen bei aller nie genug zu bewundernden Genialität an irdische Schranken gebunden ist.

Hier kommt nur die eine Frage in Betracht, wie sich die heutige Bühne zu den offenbaren Mängeln der Shakespeareschen Kunst zu stellen hat. Dahin gehören vor allem gewisse Mängel in der dramatischen Komposition: allzugroße Häufung des Stofflichen und ein breites Hervordrängen der Episode,

Mangel des architektoniſchen Gleichgewichts, Abnahme des dramatiſchen Intereſſes in dem abſteigenden Teile der Handlung, lückenhafte Motivierung, namentlich ungenügende Begründung der bei Shakeſpeare ſo häufig und plötzlich eintretenden Willenswendungen[5]).

Solche Lücken in der Motivierung und Charakteriſierung können von dem Bearbeiter freilich nicht verbeſſert werden. Eine Beſeitigung ſolcher Fehler wäre in den meiſten Fällen nur durch Aenderungen und dichteriſche Zutaten möglich, durch ein Eingreifen in das eigentliche Gebiet des Dichters. Wenn Dingelſtedt und andre ſich nicht ſcheuten, in dieſer Beziehung oft ſehr ſkrupellos mit der dichteriſchen Vorlage umzugehen, ſo iſt dies ein Verfahren, deſſen Berechtigung heutzutage mit Recht beſtritten wird.

Anders liegt der Fall, wo die Ueberſichtlichkeit der dramatiſchen Kompoſition durch die Ueberfülle des Stoffes beeinträchtigt wird, durch die Häufung der Ereigniſſe, die ſich, ohne genügende Unterſcheidung des Weſentlichen und Unweſentlichen, mehr epiſch als dramatiſch aneinander reihen — ein Fehler, zu dem der Dichter ſich ſehr oft durch eine allzu peinliche Anlehnung an ſeine Quelle verleiten ließ und der uns namentlich in den hiſtoriſchen Stücken auffallend häufig entgegentritt. In ſolchem Falle iſt eine entſprechende Beſchneidung des allzu üppig wuchernden Rankenwerkes für die moderne Bühne dringend geboten; die Kürzung wird nicht nur zum Recht, ſondern auch zur Pflicht des Bearbeiters, wenn er anders nicht ein einſeitig antiquariſches Intereſſe bei ſeiner Zuhörerſchaft vorausſetzen will. Die Pflicht der Kürzung erwächſt ihm am meiſten bei den engliſchen Hiſtorien, wo er ſich ſtets den Unterſchied der Nationalitäten zu vergegenwärtigen hat, wo er ſich erinnern muß, daß die Fülle der geſchichtlichen Ereigniſſe, der hin und herwogenden Kämpfe in den Roſenkriegen, für ein unbefangenes deutſches Publikum unmöglich dasſelbe Intereſſe bieten kann, wie für das engliſche Publikum, oder gar für die Zeitgenoſſen des Dichters, die ſich mit jenen geſchichtlichen Ereigniſſen noch durch zahlreiche Fäden lokaler und andrer Art verbunden fühlten.

Die Kürzung ist vor allem da notwendig, wo die Art der Verwendung des geschichtlichen Materials aus ästhetischen Gründen Bedenken erregt. Im zweiten Teile von König Heinrich dem Vierten wird dem Zuschauer in einer Reihe breit angelegter Scenen vor Augen geführt, wie Prinz Johann die Rebellion durch einen Akt bodenlosen Verrates an dem verbündeten Heere der Gegner zu Boden wirft. Dieser unerhörte Wortbruch des Prinzen wird von Shakespeare wie etwas Selbstverständliches hingestellt; kein Wort der Entrüstung fällt, geschweige denn, daß die Schandtat des Prinzen durch die weitere Entwicklung des Stückes nur die leiseste Sühne fände. In der Geschichte, in der Wirklichkeit mag eine derartige Tat ihre Stelle finden; im dramatischen Kunstwerk aber ist sie ein ästhetischer Flecken.

Der Vorgang selbst kann allerdings nicht geändert werden. Wohl aber vermag die Hand des Dramaturgen diese Scenen in ihrer für das moderne deutsche Publikum quälenden Breite entsprechend zu kürzen und ihnen dadurch eine weniger aufdringliche Stellung in der Oekonomie des Ganzen anzuweisen. Anstatt, daß wie im Original das volle Sonnenlicht auf diesen Scenen ruht, können sie durch eine entsprechende sceniſche Einrichtung mehr in den Schatten rücken, wo sie sich weniger auffällig den Blicken des Zuschauers aufdrängen. Gerade in der richtigen Verteilung von Licht und Schatten, durch Kürzung und Zusammenziehung, kann die moderne Bühne manche Mängel und Unebenheiten der Shakespeareschen Dramen in wirksamer Weise ausgleichen.

Ein charakteristisches Beispiel, wie die Ueberfülle des Stoffes dem Dichter vielfache Schwierigkeiten bereitete, bietet die große Schlußscene in Cymbelin. Es handelt sich darum, die verschiedenen Fäden der bunt verworrenen Handlung zu entwirren. Dies geschieht mit einer erstaunlichen Schwerfälligkeit der Technik. Indem der Hörer in breiter Ausführlichkeit über Dinge unterrichtet wird, die ihm zum einen Teil aus eigner Anschauung bekannt sind, ihn zum andern Teil an dieser Stelle des Stückes nicht mehr interessieren, wächst diese

Scenenreihe zu einer unerträglichen Ausdehnung an. Dazu kommt, daß die ganze durchaus epiſch gehaltene Schlußſcene jedes dramatiſchen Aufbaus und jeder dramatiſchen Steigerung entbehrt. Den Mittel- und Höhepunkt dieſer Schlußſcene bildet die Wiedererkennung und Wiedervereinigung von Imogen und Poſthumus. Denn die Anziehungskraft dieſes wunderbaren Stückes, das neben den zarteſten und bezauberndſten Blüten Shakeſpeareſcher Poeſie die ſeltſamſten Schrullen und Incongruenzen zeigt, liegt für das moderne Publikum faſt einzig und allein in der rührenden Geſtalt der Imogen, einer der herrlichſten Offenbarungen gottbegnadeter Kunſt. Wie wenig intereſſieren den heutigen Hörer dagegen — wenn er ſich nur ehrlich darüber Rechenſchaft geben will! — dieſer ſchwache und bis zur Einfalt kindliche König Cymbelin, der dem Stück den Namen gibt, dieſe böſe Märchen- und Theaterkönigin mit ihren Gifttränken und all die ſeltſamen Irrgänge einer abenteuerlichen und oft ſchwach motivierten Handlung! Aber alle Schwächen und Abenteuerlichkeiten des Werkes werden überſtrahlt durch die eine Imogen. Ihr Geſchick vollendet ſich in der Wiedervereinigung mit dem geliebten Gatten; Imogen eilt auf Poſthumus zu, der ſein Weib in der Kleidung des Knaben nicht erkennt und ſie von ſich ſtößt:

Imogen. Stießeſt du ſo dein ehlich Weib hinweg!
Denk jetzt, daß du auf einem Felſen ſtehſt,
Und ſchleudre mich zum zweiten mal von dir!

Poſthumus. Häng hier als Frucht, mein Leben,
Bis dieſer Baum verdorrt!

Mit dieſen herrlichen Tönen müßte der Sang von Imogen ſeinem Ende zueilen; eine Steigerung darüber hinaus iſt weder dichteriſch noch dramatiſch denkbar. Was ſonſt zur Löſung des Stückes notwendig iſt, müßte der Vereinigung von Imogen und Poſthumus vorangehen. Statt deſſen wird der Hörer gezwungen, Zeuge zu ſein, wie nun erſt — eingeleitet durch einen breitſpurigen Bericht über die ſattſam bekannten Geſchicke Clotens — die Erkennung zwiſchen Cymbelin und ſeinen verloren

geglaubten Söhnen, zwischen diesen und Imogen erfolgt und manches andre, Vorgänge, die für das Interesse des Zuschauers in zweiter und dritter Linie stehn. Ja, nicht genug: als er endlich durch die vielen Wiedererkennungen glücklich zum Schlusse gelangt zu sein glaubt, wird seine Aufmerksamkeit noch durch die Lösung eines ebenso absurden wie entbehrlichen Orakels in Anspruch genommen. — Wenn die moderne Bühne hier, wie es fast überall bei den Aufführungen des Dramas zu geschehen pflegt, den Originaltext in energischer Weise zusammenzieht und eine Umstellung der Scenen in dem eben angedeuteten Sinne vornimmt, so ist ein solches Verfahren für die Bühnenwirkung in jeder Hinsicht förderlich.

Wie hier, so kann der Aufführung des Shakespeareschen Dramas auf der modernen Bühne auch in vielen andern Fällen durch die Bühneneinrichtung, falls sie nur in verständiger und pietätvoller Weise gehandhabt wird, ein wirklicher Dienst geleistet werden.

Die schroffe Ablehnung, die allen derartigen Versuchen vonseiten der Shakespeare-Orthodoxie und solchen, die mit ihr kokettieren, zuteil wird, findet ihre Erklärung, und bis zu einem gewissen Maße ihre Rechtfertigung, durch die zahllosen ungenügenden und unkünstlerischen Bearbeitungen, mit denen das deutsche Theater auch heute noch überschwemmt ist. Nicht nur an den zahlreichen kleinen Provinzbühnen, wo Shakespeares Stücke teilweise in unglaublicher Verballhornung gegeben werden, auch an unsern ersten Bühnen sind die Aufführungen seiner Dramen in der scenischen Einrichtung oft so mangelhaft und zeigen so sinnentstellende Striche, daß jedes künstlerische Empfinden dadurch beleidigt wird. Diese Tatsache vermag indessen an der Giltigkeit des Prinzipes, um das es sich hier handelt, nicht zu rütteln.

Die Bestrebungen, Shakespeares Dramen unverkürzt und völlig unverändert auf der heutigen Bühne aufzuführen, erklären sich zum großen Teil aus der unrichtigen und unhistorischen Art, wie man seine Werke betrachtet, indem man auch ihre Zufälligkeiten und Mängel, die nur geschichtlich zu erklären sind, zu be-

ſondern Vorzügen ſeiner Kunſt zu ſtempeln ſucht. Eine derartige einſeitige und blinde Bewunderung aber iſt des Dichterfürſten, dem ſie gilt, nicht würdig und kann für die wahre Populariſierung ſeiner Werke eher nachteilig als fördernd wirken.

Man erweiſt dem Dichter einen ſchlechten Dienſt, wenn man ſich in blindem Götzendienſt den offenbaren Mängeln ſeiner Kunſt zu verſchließen ſucht. Insbeſondere der deutſchen Bühne, der verantwortungsvollen Vermittlerin zwiſchen Vergangenheit und Gegenwart, erwächſt die Pflicht, in ſtrenger Objektivität zu prüfen, wie weit das Ewige und Unvergängliche in Shakeſpeares Dramen reicht, und wo die menſchlichen Grenzen ſeines künſtleriſchen Könnens beginnen. Gerade die klare Erkenntnis ihrer hiſtoriſch bedingten Aeußerlichkeiten und Unvollkommenheiten ſchafft die Möglichkeit, die Stücke in der Geſtalt aufzuführen, in der ſie auf die heutige Hörerſchaft die ſtärkſte und unmittelbarſte Wirkung üben.

Der Shakeſpeareſche Monolog und ſeine Spielweiſe.

Noch iſt kein langer Zeitraum darüber hingegangen, ſeit in der revolutionären Bewegung unſrer jüngſten literariſchen Vergangenheit eine Parole ertönte, die die Exiſtenzberechtigung des Monologes in der dramatiſchen Literatur für eine Weile ernſtlich zu gefährden ſchien. Weg mit dem Monologe, dem unkünſtleriſchen und unwahren Kunſtmittel einer überwundenen Kunſtepoche! So ungefähr lautete der Kampfruf, der ſich aus den Reihen des konſequenten Naturalismus damals vernehmen ließ und mit Sturmesungeſtüm das vermeintliche Uebel mit allen ſeinen Wurzeln dem literariſchen Boden zu entreißen drohte.

Der Sturm jener Tage hat ſich mittlerweile gelegt. Der reinigende und kräftigende Luftzug, den die realiſtiſche Bewegung unſerm geſamten künſtleriſchen Schaffen gebracht hat, wird in ſeiner ſegensreichen Wirkung nur mehr von wenigen verkannt; die törichten Uebertreibungen aber, die Einſeitigkeiten und Irrtümer, die der Sturm und Drang des Naturalismus, wie zu allen Zeiten, ſo auch diesmal mit ſich brachte, beginnen der richtigen Schätzung ihres wirklichen Wertes und Unwertes anheimzufallen.

Auch der dramatiſche Monolog hat ſich von den Stößen und Püffen, die ihm in der Hitze des Gefechtes zuteil wurden, leidlich erholt und beginnt ſich ſeines ungeminderten literariſchen Anſehens von neuem zu erfreuen. Ja, er hat ſogar Grund, auf das überlebte Ungemach mit dem Gefühle einer gewiſſen Genugtuung zurückzublicken. Denn durch die zahlreichen theoretiſchen Diskuſſionen, die der Streit um die Berechtigung des Monologes mit ſich brachte, wurde die Erkenntnis von dem wahren Weſen dieſes Kunſtmittels gefördert und der Blick ge-

schärft für die vielfache Unzulänglichkeit und Nichtigkeit, die hier ihr Wesen trieb.

Schon die Geschichte der dramatischen Literatur würde für die künstlerische Berechtigung des Monologes ein schwerwiegendes Zeugnis geben, auch wenn die naturalistischen Keime des Selbstgesprächs, wie sie an den mehr oder minder zusammenhängenden Ausrufen, den abgebrochenen Reden allein sich glaubender Menschen im wirklichen Leben häufig zu beobachten sind, nicht vorhanden wären und durch diese Tatsache selbst für den eingefleischten Naturalisten die Berechtigung des Selbstgesprächs erhärteten. Nicht die Frage, ob diese naturalistischen Keime des Selbstgesprächs künstlerisch zu verwerten sind, sondern nur die Frage, wie sie zu verwerten sind, und welche Gesetze ihre künstlerische Stilisierung zu beobachten hat, ist ernstlicher Erwägung wert. Daß der Monolog an sich die verschiedenste Behandlung erträgt, von der rein naturalistischen Wiedergabe bloßer Interjektionen und abgerissener Worte bis zu der feinen realistischen Dialektik eines Lessingschen und dem volltönenden Pathos eines Schillerschen Monologes, das ist ebenso selbstverständlich, wie die Berechtigung der verschiedensten Stilarten selbst innerhalb der künstlerischen Welt.

Gewisse unumstößliche Grundgesetze allerdings werden für die Handhabung des Monologes zu allen Zeiten bindend bleiben, in welchen Geleisen seine stilistische Behandlung sich auch bewegen mag. Es ist nicht ohne Nutzen, sich bei der Handhabung des Monologes der naturalistischen Grundlage zu erinnern, worauf die Ansätze zum Selbstgespräch im wirklichen Leben basiren. Sie geben wenigstens bis zu einem gewissen Maße eine Richtschnur für die künstlerische Behandlung des Monologes, und ihre Vergegenwärtigung verhindert eine allzu weite Entfernung vom Boden der festen Erde und der Wirklichkeit.

Gottsched faßte seine Doktrin von der Unwahrscheinlichkeit des Monologes einmal in den Ausspruch zusammen: „Kluge Menschen pflegen nicht laut zu reden, wenn sie allein sind; es wäre denn in besonderen Affekten, und das zwar mit wenigen Worten.“ In dem anscheinend so platten und nüchternen Ra-

tionalismus dieses Ausspruchs ist ein Stück schätzenswerter dramaturgischer Weisheit enthalten. Der Hinweis auf den „Affekt", als die unbedingt notwendige psychische Grundlage für die Berechtigung des Monologes, und der Hinweis auf die „wenigen Worte", als besonderes Kennzeichen des naturalistischen Selbstgesprächs, geben in der Hauptsache wenigstens die unverrückbaren Grundforderungen, die in sachlicher und formaler Beziehung an den Monolog zu stellen sind: eine mehr oder weniger starke, zum unwiderstehlichen Ausbruch drängende Gemütsbewegung und eine gewisse Kürze und Beschränkung in den Ausdrucksmitteln des Monologes. Der Affekt kann sich freilich zum leisesten Vibrieren der Seele verflüchtigen, und die Kürze des Ausdrucks kann sich, ganz abgesehen von Charakter und Stil der Dichtung, zu dem breiten Strome eines vollaustönenden lyrischen Ergusses erweitern, ohne daß die innere Wahrheit des Monologes darunter zu leiden braucht. Aus jenem Grundgesetz aber ergibt sich in logischer Folge die weitere Forderung, daß der Monolog sich mit Notwendigkeit aus der dramatischen Situation zu ergeben hat und nur da den Schein der Wahrheit gewinnt, wo die besondere Lage und der Charakter des Betreffenden auf einen Ausbruch seiner Empfindungen und seiner Gedanken hindrängen. Bei jedem echten Dramatiker wird sich das Selbstgespräch ganz von selbst wirklich dramatisch gestalten, d. h. so, daß es in irgend einer Beziehung zum Fortschritt der Handlung oder zur Entwicklung der Charaktere beiträgt. Ausgeschlossen aber ist aus dem Monologe, sobald er sich seiner Eigenheit als Selbstgespräch bewußt bleibt, das erzählende Element.

Die Beantwortung der Frage, wie die Schauspielkunst den Monolog zu behandeln habe, sollte trotz des buntscheckigen Bildes, das die Praxis unsrer Bühnen leider auch heute noch in diesem Punkte bietet, keinem Zweifel begegnen, wo man sich über das Wesen des Monologes im klaren ist. Die Darstellung des Selbstgespräches muß beherrscht sein von dem Prinzip der Intimität, d. h. der Darsteller muß durchdrungen sein von der Vorstellung, daß die Person, die er verkörpert, allein sei, er

Mangel des architektoniſchen Gleichgewichts, Abnahme des dramatiſchen Intereſſes in dem abſteigenden Teile der Handlung, lückenhafte Motivierung, namentlich ungenügende Begründung der bei Shakeſpeare ſo häufig und plötzlich eintretenden Willenswendungen[5]).

Solche Lücken in der Motivierung und Charakteriſierung können von dem Bearbeiter freilich nicht verbeſſert werden. Eine Beſeitigung ſolcher Fehler wäre in den meiſten Fällen nur durch Aenderungen und dichteriſche Zutaten möglich, durch ein Eingreifen in das eigentliche Gebiet des Dichters. Wenn Dingelſtedt und andre ſich nicht ſcheuten, in dieſer Beziehung oft ſehr ſkrupellos mit der dichteriſchen Vorlage umzugehen, ſo iſt dies ein Verfahren, deſſen Berechtigung heutzutage mit Recht beſtritten wird.

Anders liegt der Fall, wo die Ueberſichtlichkeit der dramatiſchen Kompoſition durch die Ueberfülle des Stoffes beeinträchtigt wird, durch die Häufung der Ereigniſſe, die ſich, ohne genügende Unterſcheidung des Weſentlichen und Unweſentlichen, mehr epiſch als dramatiſch aneinander reihen — ein Fehler, zu dem der Dichter ſich ſehr oft durch eine allzu peinliche Anlehnung an ſeine Quelle verleiten ließ und der uns namentlich in den hiſtoriſchen Stücken auffallend häufig entgegentritt. In ſolchem Falle iſt eine entſprechende Beſchneidung des allzu üppig wuchernden Rankenwerkes für die moderne Bühne dringend geboten; die Kürzung wird nicht nur zum Recht, ſondern auch zur Pflicht des Bearbeiters, wenn er anders nicht ein einſeitig antiquariſches Intereſſe bei ſeiner Zuhörerſchaft vorausſetzen will. Die Pflicht der Kürzung erwächſt ihm am meiſten bei den engliſchen Hiſtorien, wo er ſich ſtets den Unterſchied der Nationalitäten zu vergegenwärtigen hat, wo er ſich erinnern muß, daß die Fülle der geſchichtlichen Ereigniſſe, der hin und herwogenden Kämpfe in den Roſenkriegen, für ein unbefangenes deutſches Publikum unmöglich dasſelbe Intereſſe bieten kann, wie für das engliſche Publikum, oder gar für die Zeitgenoſſen des Dichters, die ſich mit jenen geſchichtlichen Ereigniſſen noch durch zahlreiche Fäden lokaler und andrer Art verbunden fühlten.

Die Kürzung ist vor allem da notwendig, wo die Art der Verwendung des geschichtlichen Materials aus ästhetischen Gründen Bedenken erregt. Im zweiten Teile von König Heinrich dem Vierten wird dem Zuschauer in einer Reihe breit angelegter Scenen vor Augen geführt, wie Prinz Johann die Rebellion durch einen Akt bodenlosen Verrates an dem verbündeten Heere der Gegner zu Boden wirft. Dieser unerhörte Wortbruch des Prinzen wird von Shakespeare wie etwas Selbstverständliches hingestellt; kein Wort der Entrüstung fällt, geschweige denn, daß die Schandtat des Prinzen durch die weitere Entwicklung des Stückes nur die leiseste Sühne fände. In der Geschichte, in der Wirklichkeit mag eine derartige Tat ihre Stelle finden; im dramatischen Kunstwerk aber ist sie ein ästhetischer Flecken.

Der Vorgang selbst kann allerdings nicht geändert werden. Wohl aber vermag die Hand des Dramaturgen diese Scenen in ihrer für das moderne deutsche Publikum quälenden Breite entsprechend zu kürzen und ihnen dadurch eine weniger aufdringliche Stellung in der Oekonomie des Ganzen anzuweisen. Anstatt, daß wie im Original das volle Sonnenlicht auf diesen Scenen ruht, können sie durch eine entsprechende scenische Einrichtung mehr in den Schatten rücken, wo sie sich weniger auffällig den Blicken des Zuschauers aufdrängen. Gerade in der richtigen Verteilung von Licht und Schatten, durch Kürzung und Zusammenziehung, kann die moderne Bühne manche Mängel und Unebenheiten der Shakespeareschen Dramen in wirksamer Weise ausgleichen.

Ein charakteristisches Beispiel, wie die Ueberfülle des Stoffes dem Dichter vielfache Schwierigkeiten bereitete, bietet die große Schlußscene in Cymbelin. Es handelt sich darum, die verschiedenen Fäden der bunt verworrenen Handlung zu entwirren. Dies geschieht mit einer erstaunlichen Schwerfälligkeit der Technik. Indem der Hörer in breiter Ausführlichkeit über Dinge unterrichtet wird, die ihm zum einen Teil aus eigner Anschauung bekannt sind, ihn zum andern Teil an dieser Stelle des Stückes nicht mehr interessieren, wächst diese

So enthält Titus Andronicus einen kleinen Monolog des Mohren Aaron, der mit den Worten beginnt (II, 3):

Wer Witz hat, dächte wohl, er fehle mir,
Weil ich dies Geld hier unterm Baum vergrub,
Von wo mir's niemals wieder aufersteht.
So wisse denn, wer mich so albern wähnt,
Daß dieses Gold mir einen Anschlag münzt

Und als das Werkzeug dieſes meines Plans
Verführt' ich einen ſtrudelköpf'gen Kenter,
John Cade aus Aſhford,
Aufruhr zu ſtiften, wie er's wohl verſteht,
Unter dem Namen von John Mortimer.
In Irland ſah ich den unbänd'gen Cade
Sich einer Schar von Kerns entgegenſetzen;
ꝛc. ꝛc.

Und ſo erzählt er des weiteren von Cades kühnem Löwenmut, von deſſen Aehnlichkeit mit dem jüngſt verſtorbenen Mortimer und ſeinem eigenen, hierauf gegründeten Anſchlag. Die innere Unwahrheit und der undramatiſche Charakter des Monologes fällt umſomehr ins Auge, da York nach ſeiner eignen Ausſage mit John Cade bereits abgeſchloſſen hat, alſo nicht die geringſte Veranlaſſung für ihn vorliegt, den fertigen Plan ſich ſelber vorzuerzählen.

Die Entſtehung des Planes im Kopfe des Uſurpators zu ſchildern, konnte Aufgabe eines dramatiſchen Monologes ſein; der Bericht über die fertige Angelegenheit widerſpricht dem Weſen des Selbſtgeſprächs.

Höchſt charakteriſtiſch iſt in dem gleichen Stücke der Monolog des Pfaffen Hume (I, 2), den die Herzogin von Gloſter zur Inſcenierung einer Geiſterbeſchwörung gedungen hat, indem ſie Auskunft über die politiſche Zukunft und die Ausſicht ihrer eignen ehrgeizigen Pläne zu erlangen hofft. Hume geſteht in ſeinem Selbſtgeſpräch, daß er auch von dem Kardinal und Suffolk, den Gegnern der Herzogin, Gold empfangen habe, und fährt fort:

denn, grad heraus, die zwei,
Frau Leonorens hohes Trachten kennend,
Erkauften mich, um ſie zu untergraben
Und die Beſchwörungen ihr einzublaſen.

Sehr bezeichnend iſt hier die kleine Parentheſe „grad heraus" (to be plain), die in dem Munde des Monologiſierenden unmöglich iſt und ebenſo wie das vorangehende „doch hab' ich Gold, — — ich darf's nicht ſagen, von dem reichen Kardinal" (I dare not say) auf eine Zwieſprache mit einem Dritten, na-

türlich dem Publikum, hindeutet. Humes Selbſtgeſpräch dient nur dazu, den Zuſchauer über die angezettelte Intrige zu unterrichten. Es iſt bezeichnend, daß der Dichter, wie jene kleinen Zwiſchenſätze zeigen, nicht einmal formell den Charakter des Selbſtgeſprächs zu wahren ſucht.

Auch im dritten Teile des ſechsten Heinrich begegnet man noch einer ähnlichen Behandlung des Monologes. Ganz und gar undramatiſch iſt das Selbſtgeſpräch Yorks in der Schlacht von Wakefield (I, 4):

Das Heer der Königin gewinnt das Feld;
Mich rettend fielen meine beiden Onkel
ꝛc.

Auch dieſer reinweg erzählende Monolog iſt dem Dichter nur das Mittel zu dem Zweck, das Publikum von dem Ausgang der Schlacht in Kenntnis zu ſetzen, und fällt in ſeiner Unwahrheit um ſo mehr ins Auge, da York — mitten im Schlachtgetümmel! — Zeit dazu findet, auf das ausführlichſte von den ſoeben vollzogenen Heldentaten ſeiner Söhne zu berichten. Züge, die für das Charakterbild des jungen Richard von Bedeutung ſind, ſeinen unbändigen Kampfesmut, ſeinen Ausruf „Eine Krone, ſonſt ein ruhmvoll Grab! Ein Szepter, oder irdſche Gruft!“ erfährt der Hörer aus einem unwahrſcheinlichen und mit der Situation unvereinbaren Monologe von Richards Vater.

Es iſt hervorzuheben, daß in der Art und Weiſe, wie Shakeſpeare das unvergleichlich großartige Bild des ſpätern Richard des Dritten anlegt — und hier zeigt ſich mit Sicherheit die Hand des Dichters — eine gewiſſe jugendliche Unbeholfenheit faſt durchweg in die Augen ſpringt. Man hat mit Recht darauf hingewieſen, daß ein für das Charakterbild Richards ſo wichtiger Zug, wie die ihm eigene Kunſt der Verſtellung, nicht, wie es zu erwarten wäre, von vornherein als Ingrediens ſeines Charakters erſcheint, ſondern völlig unvorbereitet erſt in Richards großem Monologe „Ja, Eduard hält die Weiber wohl in Ehren“ (III, 2) mit den Worten:

Kann ich doch lächeln, und im Lächeln morden,
Und rufen: ſchön! zu dem, was tief mich kränkt

zum erstenmale anschlägt. Und gerade dadurch wird auch diesem dichterisch an sich so wundervollen Monologe der Charakter eines mit zwingender Gewalt aus dem Innern hervorsprudelnden seelischen Ergusses genommen und ihm bis zu einem gewissen Grade der Charakter einer bloß für das Publikum bestimmten Selbstcharakterisierung des Helden aufgeprägt. Bei aller Bewunderung für die kraftstrotzende Pracht dieses dichterischen Paradestücks, das sich auch durch seine dramatischen Accente, namentlich im ersten Teil, beträchtlich über die Monologe der gleichen Schaffensperiode erhebt, vermag man sich doch des Eindrucks des Absichtlichen nicht zu erwehren. Und der Eindruck des Absichtlichen bleibt vorherrschend bei dem Monologe Richards an der Leiche von König Heinrich; er bleibt vorherrschend auch in den Monologen von König Richard dem Dritten selbst, trotz des gewaltigen Fortschritts, den diese Tragödie in andrer Beziehung gegenüber Heinrich dem Sechsten bedeutet.

Auch Richards berühmter Eingangsmonolog (I, 1):

> Nun ward der Winter unsres Mißvergnügens
> Glorreicher Sommer durch die Sonne Yorks

erhebt sich, entsprechend den monologischen Eingängen in vielen Heldendramen von Shakespeares Vorgängern — den monologischen Selbstschilderungen im alten Rynge Johan und im alten King Leir —, in seinem Charakter keineswegs über den Typus des reinen Expositionsmonologes, wie er uns in der Tragödie der Antike bei Euripides entgegentritt. Die Absicht des Dichters, den Zuschauer über die Vorgeschichte und die treibenden Kräfte in dem Charakter des Helden aufzuklären, verrät sich mit unverkennbarer Deutlichkeit, während eine innere Notwendigkeit für das Selbstoffenbarungsbedürfnis des Helden fehlt.

Derselbe absichtliche Zug und dasselbe ausgesprochen undramatische Gefüge kennzeichnet Richards folgende Monologe, die, sozusagen etappenmäßig, seine verbrecherischen Pläne und Umtriebe dem Publikum offenbaren. Auch hier ist es bezeichnender Weise immer der fertige, der ausgereifte Plan; nicht der soeben im Entstehen begriffene, sich allmählich aus dem grübelnden

Hirne losringende Plan, der die unwillkürlich laut werdende Gedankenarbeit des Grübelnden zu einem dramatiſch *wahren* und *glaubhaften* Selbſtgeſpräch geſtalten würde. Es fehlt dieſen Monologen — und dies gilt in der Hauptſache vom Shakeſpeareſchen Monolog im allgemeinen, auch dem ſeiner reifſten Zeit — das Element, das dem Monolog in erſter Linie *dramatiſchen Charakter* verleiht: das *genetiſche Element*, d. h. die Eigentümlichkeit, daß im Monologe ſelbſt die Gedanken des einſam Sinnenden entſtehen und ſich weiter entwickeln. Nur das genetiſche Element macht den Reflexionsmonolog innerlich wahr und dramatiſch. Erſt das genetiſche Element ſetzt den Schauſpieler inſtand, den Monolog, indem er ihn nicht wie ein auswendig gelerntes Paradeſtück abhaspelt und dem Publikum vordeklamiert, ſondern ſeine Gedanken und Eingebungen allmählich entſtehen läßt, wirklich natürlich und realiſtiſch im guten Sinne des Wortes zu ſpielen.

Um ſich die ungeheure Weiterentwicklung zu vergegenwärtigen, die der Monolog ſeit Shakeſpeare in unſrer deutſchen dramatiſchen Literatur erfahren hat, bedarf es nur der Erinnerung an Leſſing, einen Meiſter des Monologes in ſeinen reifen Dramen, etwa an die unvergleichlichen, dem Leben gleichſam abgelauſchten Monologe von Odoardo Galotti, in denen ſich der Vorſatz, die Tochter zu töten, in dem grübelnden Hirne des Alten entwickelt. Es bedarf nur der Erinnerung — um ein Richard dem Dritten einigermaßen analoges Beiſpiel zu wählen — an Franz Moor und die inſtinktive geniale Sicherheit, womit der junge Schiller im Eingangsmonologe des zweiten Aktes Franzens Anſchlag gegen das Leben ſeines Vaters ebenſo wahr wie echt dramatiſch ſich entwickeln läßt.

Entſprechend dem Fehlen des genetiſchen Elementes im Monologe Shakeſpeares, widerſtreitet auch Stil und Sprachbehandlung in Richards Monologen dem eigentlichen Weſen des Selbſtgeſprächs. Während dieſes ſeiner ganzen Natur nach eine gewiſſe Kürze und Beſchränkung in den Ausdrucksmitteln notwendig macht, während das bewegte Spiel der im Selbſtgeſpräche ſich häufenden und ſich wirr durchkreuzenden Gedanken

auch in der Sprache nach einem mehr oder weniger durchbrochenen und zerriſſenen Satzbau verlangt, bewegen ſich die Shakeſpeareſchen Monologe dieſer Schaffensperiode, entſprechend ihrem Inhalt, in kunſtvollem Periodenbau, in einem breit dahinrollenden rhetoriſchen Fluſſe, durch den alles, eher als der Schein der den Monolog charakteriſierenden Improviſation erreicht wird. Der Shakeſpeareſche Monolog dieſer Periode iſt in Stil und Behandlung ſo unrealiſtiſch als nur möglich.

Wie wenig Shakeſpeare die Täuſchung erſtrebte, die dem Selbſtgeſpräch im modernen Sinne eigen iſt, zeigen mancherlei formelle Kleinigkeiten. So ſagt Richard (I, 3):

> Clarence, den ich in Finſternis gelegt,
> Bewein' ich gegen manchen blöden Tropf,
> Ich meine Stanley, Haſtings, Buckingham —

Wie charakteriſtiſch iſt hier das erläuternde „ich meine" (namely im Original), das, im wirklichen Selbſtgeſpräch unmöglich, den Hörer über etwa vorhandene Zweifel in zuvorkommender Weiſe aufklärt! Auch in der äußern Motivierung des Monologes macht der Dichter wenig Umſtände: das Geſpräch mit Haſtings (I, 1) unterbricht Gloſter ganz unvermittelt durch die Worte „Geht nur voran, ich folge bald euch nach" und bekundet damit in unzweideutiger Weiſe ſein Bedürfnis nach einem Monologe, um das Publikum über den Fortſchritt ſeiner Intrigen auf dem Laufenden zu erhalten.

Die innere Unwahrheit dieſer erſten Monologe Gloſters, von denen ſich nur der eine „Ward je in dieſer Laun' ein Weib gefreit!" (I, 2) durch einen gewiſſen dramatiſchen Zug und dramatiſche Anlage abhebt, macht ſich auf der modernen Dekorationsbühne weit ſtörender geltend, als es auf dem altengliſchen Theater der Fall war. Denn die dekorationsloſe Bühne ſtellte hier keine Straße dar, ſondern ſie war, wie ſo häufig bei Shakeſpeare, ein neutraler Raum, wo ſich kein ſtörender Widerſpruch zwiſchen Richards breiten Selbſtoffenbarungen und dem hierfür wenig geeigneten Schauplatz bemerkbar machte.

Ganz anders auf der modernen Bühne, wo ſich der Schauſpieler in einer, mit dem Realismus heutiger Ausſtattungskunſt

hergerichteten Straße bewegt und wo die Unwahrſcheinlichkeit von Richards zahlreichen Monologen, auf dem Hintergrund einer in dieſem Falle natürlich menſchenleeren Straße, beſonders ſtörend empfunden wird.

Während ſich in Richards Selbſtgeſprächen in den erſten Akten des Stückes mehr oder minder faſt überall des Dichters Abſicht verrät, das Publikum zu belehren, enthält die Tragödie einen Monolog, worin der junge Dramatiker eine ganz andre künſtleriſche Höhe in der Behandlung des Selbſtgeſprächs erklommen hat. Es iſt der herrliche Monolog im Zelt, als der Nachhall der Geiſtererſcheinungen den vom Gewiſſen Gepeinigten vom Lager emporjagt. Hier pulſiert mit einem male, was dem Monologe bis jetzt gefehlt hat: echt dramatiſches Leben. Wie der Monolog ſich inhaltlich zu einem Seelengemälde von erſchütternder Wahrheit geſtaltet, ſo entſpricht auch formell die knappe, zerriſſene Ausdrucksweiſe — mit dem zum erſtenmale hier auftretenden, dem Charakter dieſes Monologes vortrefflich entſprechenden dialogiſchen Elemente („Iſt hier ein Mörder? Nein!“) — allen Anforderungen des dramatiſchen Monologes. Die mehr oder minder ſchablonenhafte und unwahre Form des bisherigen Selbſtgeſprächs wird ſiegreich von der genialen Kraft des Dichters durchbrochen.

Die dichteriſche und dramatiſche Bedeutung dieſes Monologes fällt um ſo mehr ins Gewicht, da uns neben ihm in derſelben Tragödie, abgeſehen von Richards Selbſtgeſprächen, die ſchülerhafteſten Anfänge in der Technik des Monologes begegnen. So berichtet Tyrrel (IV, 3) die Ermordung der Prinzen in einem Monologe, der in dem Bilde von den „Vier Roſen eines Stengels“ eine Perle Shakeſpeareſcher Dichtung enthält, deſſen Erzählung aber in ihrer ruhigen, ſachlichen Breite, mit der Anführung der Reden der beiden Kinder im Munde des Monologiſierenden hier gänzlich unmöglich iſt. Es iſt bezeichnend, daß der Dichter auch nicht den leiſeſten Verſuch macht, dieſem Monologe, der dem Publikum mit der Objektivität des Hiſtorikers das mittlerweile Geſchehene berichtet, eine gewiſſe dramatiſche Färbung zu verleihen, etwa durch Betonung der

Gewiſſenspein, die Tyrrel in der Erinnerung an das Verbrechen empfindet. Der Monolog iſt ein wahres Schulbeiſpiel für die undramatiſche Verwendung erzählender Elemente im Selbſtgeſpräch.

Noch naiver beinahe iſt die Technik, womit der bekannte Monolog des Kanzelliſten in Richard dem Dritten (III, 6) behandelt iſt. Das Motiv, daß die Klageſchrift gegen Haſtings ſchon vollendet war, lange ehe ſeine Verhaftung erfolgte, iſt an ſich nicht ohne Bedeutung, und der Dichter gewann durch ſeine Verwendung den Vorteil, mit dem Auftreten des Kanzelliſten gleichzeitig einem techniſchen Bedürfnis ſeiner Bühne zu dienen: während der Kanzelliſt auf der Vorderbühne ſeinen Monolog ſprach, konnte auf der durch den Vorhang verſchloſſenen Hinterbühne der Umbau der Scene in den Hof von Baynardsſchloß vorgenommen werden. Beides aber entſchuldigt nicht die beinahe ans Komiſche ſtreifende Naivität, womit die kleine Scene techniſch vom Dichter behandelt iſt. Der Kanzelliſt, eine neue und dem Publikum unbekannte Figur, tritt auf und erzählt, ohne daß irgend ein Motiv für ſeine monologiſche Auslaſſung vorhanden iſt, den merkwürdigen Fall von der verfrühten Klageſchrift; nachdem er die Abſicht des Dichters erfüllt hat, verſchwindet er alsbald wieder von der Bildfläche. Bezeichnend iſt auch die mehr oder weniger direkte Anrede des Kanzelliſten an die Hörer:

> Nun merke man, wie fein das hängt zuſammen
> (And mark how well the sequel hangs together).

Es unterliegt keinem Zweifel, daß der Schauſpieler hier, desgleichen in dem Monologe Tyrrels und zum großen Teile in den Monologen Richards, entſprechend dem Charakter dieſer Pſeudoſelbſtgeſpräche, direkt zu den Zuſchauern ſprach.

Die Monologe in Richard dem Dritten und in den Werken der gleichen Schaffensperiode ſind beſonders charakteriſtiſch für die Technik und den Charakter des Shakeſpeareſchen Monologes im allgemeinen.

Ein Ueberblick über das Geſamtſchaffen des Dichters belehrt zwar, daß der Monolog ſich mit der zunehmenden Reife

und Meisterschaft seiner Dramen zum Teil in staunenswerter Weise vervollkommnet, daß das rein erzählende Element und das Absichtliche in der Selbstoffenbarung der Personen in den Monologen der spätern Zeit mehr und mehr zurücktritt, aber nicht völlig verschwindet, auch nicht in den eigentlichen Meisterdramen, auch nicht in den Werken seines reifsten Alters. Noch in Heinrich dem Vierten, der bereits der Mitte der neunziger Jahre angehört, begegnet uns in dem Monologe des Prinzen Heinz nach der ersten Falstaffscene (1. Tl. I, 2) ein Musterbeispiel des unkünstlerischen, d. h. innerlich unwahren, nur für das Publikum bestimmten Monologes:

Ich kenn' euch all und unterstütz' ein Weilchen
Das wilde Wesen eures Müßiggangs.
Doch darin tu' ich es der Sonne nach,
Die niederm, schädlichem Gewölk erlaubt
Zu dämpfen ihre Schönheit vor der Welt,
Damit, wenn's ihr beliebt sie selbst zu sein,
Weil sie vermißt ward, man sie mehr bewundre:
&c. &c.

Alle dichterischen Schönheiten des Monologes sind nicht imstande, darüber hinwegzutäuschen, daß das Selbstgespräch des Prinzen psychologisch unmöglich ist, daß im Grunde nicht dieser, sondern der Dichter spricht, daß sich unverkennbar dessen Absicht verrät, das Publikum schon hier über die wahre Natur des königlichen Sprossen aufzuklären; ja daß durch diese Absicht des Dichters des Prinzen entzückendes Charakterbild einen unschönen, und unnaiven Zug erhält, in der kühlen Berechnung, womit er sich in der scheinbaren Zügellosigkeit seiner Jugend eine wirksame Folie zu schaffen meint für die künftige glänzende Entpuppung seines wahren Ichs.

Das Absichtliche dieses Monologes macht sich an dieser Stelle um so auffälliger bemerkbar, als dieselbe Historie in König Heinrichs wundervollem Anruf an den Schlaf („Wieviel der ärmsten Untertanen sind um diese Stund' im Schlaf!" 2. Tl. III, 1) eines der herrlichsten Beispiele des lyrischen Stimmungsmonologes in Shakespearescher Poesie aufweist und in dem Selbstgespräch des briefelesenden Percy (1. Tl. II, 3)

das Beispiel eines Reflexionsmonologes, worin der Monologisierende, unabsichtlich und, ohne ein Wort von sich zu sagen, sein Wesen in treffender Weise charakterisiert.

Tritt man in die Periode der tragischen Meisterwerke, so stößt man noch in Romeo, neben den mit unendlicher Zartheit behandelten Selbstgesprächen Julias, auf den Monolog Lorenzos im Klostergarten (II, 3), der sich bei allem dichterischen Zauber doch allzu bewußt und absichtlich an das Publikum wendet, diesem in seiner programmatischen Pflanzen-Symbolik den tieferen Sinn der folgenden Tragödie in nuce enthüllend. Auch in Othello tritt noch eine auffällige Ungleichheit in der Behandlung des Monologes zu Tage. Wohl ist in den Selbstgesprächen Jagos gegenüber den in vieler Beziehung damit verwandten Monologen Richards des Dritten ein unleugbarer, teilweise sogar sehr bedeutender Fortschritt zu erkennen, namentlich darin, daß das genetische Element jetzt eine viel umfangreichere Rolle spielt, als früher und daß der sprachliche Stil des Monologes in seinem charakteristischen Realismus dem Wesen des Selbstgesprächs weit näher kommt, als der rhetorisch gefärbte Stil in den Monologen Richards. Trotzdem verstimmt auch in Jagos Selbstgesprächen sehr vielfach noch die störende Absicht, die Motive hervorholt, von denen man sonst in dem Stücke nichts erfährt, und die Jago in Monologen reden läßt, wo der Dichter nur das Bedürfnis fühlte, das Publikum über das allmähliche Weiterschreiten der Jagoschen Intrige recht deutlich zu unterrichten — technische Ungeschicklichkeiten in der Behandlung des Monologes, die gerade in dieser technisch sonst so bewundernswerten Tragödie besonders störend ins Auge fallen.

Noch 1605, wo sich der Dichter in König Lear zum Zenith seines tragischen Schaffens erhebt, begegnet man einer Behandlung des Monologes, die dem Wesen des Selbstgesprächs widerstreitet. Der verkleidete Kent führt sich in einem kleinen Monologe ein (I, 4), der mehr seinem berechtigten Wunsche, sich dem Publikum in dieser Vermummung bekannt zu geben, als einer inneren Notwendigkeit entspringt.

Besonders charakteristisch aber ist der Monolog des geächteten Edgar (II, 3), der technisch dazu dient, den zeitlichen Zwischenraum zwischen dem Monologe Kents im Block und dem Erscheinen Lears vor Glosters Schloß zu überbrücken und den der Dichter mit denkbar naivster Technik dazu benutzt, das Publikum über das weitere Schicksal Edgars aufzuklären und auf seine Umwandlung in den armen Thoms der folgenden Akte vorzubereiten. Edgar erzählt, was mit ihm geschehen ist, schildert seine verzweifelte Lage und verkündet hierauf seinen fertigen Entschluß, sich in die Gewandung eines Tollhausbettlers zu verkleiden, indem er — im Selbstgespräch! — der Reihe nach die verschiedenen Mittel aufzählt, die ihm zu seiner äußern Verwandlung dienen sollen. Man hat hier lediglich die äußere Form des Monologes vor sich: tatsächlich ist die Scene eine Mitteilung Edgars an die Zuhörer, die kaum den Schein erstrebt, etwas andres zu sein, als eine solche. Es zeigen sich hier deutlich die Reste epischen Schaffens, die der Kunst Shakespeares auch auf ihrem Höhepunkt mehr oder minder sichtbar noch anhaften. Statt Edgars könnte ebensogut der Rhapsode, etwa in der Form des Chorus, oder wie in Perikles, in der Gestalt des alten Gower, vor das Publikum treten, um ihm zu erzählen, was zum Verständnis des Zusammenhangs notwendig ist.

In Maß für Maß, das ungefähr derselben Periode angehört, steht neben den größtenteils vortrefflichen Monologen Angelos, die teilweise echt dramatisch sind und mit besonderm Glück mit dem dialogischen Element arbeiten, das Selbstgespräch des Herzogs (III, 2) zum Schluß des dritten Aktes:

> Wer führen will des Himmels Schwert,
> Muß heilig sein und ernst bewährt!
>
> 2c.

Dieser Monolog — gewissermaßen ein verkümmerter Rest des alten, aus Seneca stammenden, die Akte beschließenden Chores — ist im Grund nur für die Hörer bestimmt; er verkündet gleichsam aus dem Munde des idealen Zuschauers des Dichters eignes sittliches Empfinden und nimmt erst in sei-

nem zweiten Teil die individuellere Färbung der dramatiſchen Situation an. Eine an ſich unweſentliche, aber doch bezeichnende Einzelheit bietet in demſelben Stück ein Monolog Angelos (II, 4), wo das parenthetiſch eingefügte „o hör' es niemand" (let no man hear me) dem Charakter des Selbſtgeſprächs widerſtreitet. Denn die theatraliſche Konvention, die dem ſtiliſierten Selbſtgeſpräche zugrunde liegt, geht von der ſtillſchweigenden Vorausſetzung aus, daß der Monologiſierende ſich des Lautwerdens ſeiner Gedanken nicht bewußt iſt, ſich ſelbſt alſo unmöglich durch eine Parentheſe unterbrechen kann, worin er die Belauſchung ſeiner Reden befürchtet. Durch eine Parentheſe im Monolog, wie „o hör es niemand", wird der Hörer aus dem Reich der Wirklichkeit, in das ihn die Kunſt des Dichters gezaubert hat, alsbald auf den nüchternen Boden des Theaters verſetzt, wo ein Schauſpieler des Publikums wegen Komödie ſpielt.

Aus dem gleichen Grund iſt auch jede Belauſchung des Monologes durch einen dritten unmöglich — denn ſie hebt die künſtleriſche Täuſchung des Selbſtgeſpräches auf. Eine ſolche Belauſchung des Monologes kommt in Shakeſpeares Dramen wiederholt vor; die künſtleriſche Unwahrheit tritt beſonders ſtörend zu Tage, wenn der Monologiſierende ſeine Betrachtungen durch Pauſen unterbricht, um dem Belauſchenden Gelegenheit zu einer Zwiſchenrede zu geben. So in Heinrich dem Sechsten, in der dichteriſch äußerſt reizvollen Scene, wo der landesflüchtige König in die Gefangenſchaft der beiden Förſter gerät (3. Tl. III, 1), wo Heinrichs für das Publikum beſtimmte monologiſche Mitteilungen durch die Zwiſchenbemerkungen der beiden verborgenen Förſter mehrmals unterbrochen werden. Der heutige Zuſchauer vermag ſich eines Lächelns über die glückliche Naivität dieſer Kunſt kaum zu erwehren, wenn der eine Förſter in Bezug auf den Wiederbeginn von Heinrichs Selbſtgeſpräch zu ſeinem Nachbarn äußert: „Halt noch ein Weilchen, hören wir noch mehr." Dasſelbe Spiel begegnet uns noch in der ausgereiften Kunſt von Was ihr wollt, wo Malvolios großer Brief-Monolog von den Interjektionen des ihn belauſchenden Kleeblattes Tobias,

Bleichenwang, Fabio unterbrochen wird. Selbst die außerordentlich komische Wirkung, die durch die Situation hier hervorgerufen wird, läßt doch die Gewagtheit dieses Kunstmittels nicht ganz vergessen.

Auch in der letzten Schaffensperiode des Dichters, die uns in der exotischen Welt der Romanzen die wundervollen Früchte seiner abgeklärten dichterischen Lebensweisheit beschert hat, verschwinden aus den Monologen nicht völlig die Elemente, die dem Charakter des Selbstgesprächs zuwiderlaufen.

Noch im Wintermärchen erzählt Antigonus bei Aussetzung des Kindes (III, 3) ein Traumgesicht der vergangenen Nacht in der unbeholfenen Form eines Monologes, und in Cymbelin finden sich, entsprechend der Ungleichheit, die auch sonst diesem wunderbaren Werke eigen ist, neben Monologen, die dramatisch auf bewundernswerter Höhe stehen, wie dem des Posthumus nach Empfang der Nachricht von der angeblichen Untreue Imogens — Spuren der allernaivsten Technik in Behandlung des Selbstgesprächs. Wenn Bellarius seinen Monolog im Walde, zur Belehrung des Publikums und zur Ergänzung der mangelhaften Exposition, damit schließt, daß er sich selbst erzählt, wie er vor vielen Jahren Cymbelins beide Söhne entwendete, wie Euriphile die Kinder säugte, und daß er zuguterletzt sogar sich selbst mit seinem wirklichen und seinem angenommenen Namen vorstellt (III, 3):

> Ich selbst Bellarius, den man Morgan nennt,
> Gelt' als ihr rechter Vater. — Horch, die Jagd!

so sucht diese Naivität in der Behandlung des Monologes selbst bei Shakespeare ihresgleichen und findet kaum in einigen ähnlichen technischen Hilflosigkeiten der ersten Jugenddramen eine Parallele. Hierher gehören auch die im ganzen wenig glücklichen und zum großen Teile an die Zuschauer gerichteten Monologe Clotens und das ausschließlich für das Publikum bestimmte lange Apart des Arztes Cornelius, der in Gegenwart der Königin die Zuschauer über die Unschädlichkeit des von ihm bereiteten Giftes unterrichtet. Von dem unkünstlerischen und auf alle Fälle unorganischen Kunstmittel des Aparts macht

Shakeſpeare in Cymbelin auch an andrer Stelle, ſo in den Seitenbemerkungen des einen Edelmanns in dem Geſpräche mit Cloten (I, 3), einen für die Technik dieſes Stückes charakteriſtiſchen und weit ausgiebigeren Gebrauch, als er es ſonſt wohl zu tun pflegt. Das Apart des Arztes Cornelius wächſt durch ſeine Ausdehnung zu einem kleinen Monolog an, der nur das beſondere hat, daß er in Gegenwart von andern geſprochen wird: eine Form des Selbſtgeſprächs, die im Drama der vorausgehenden Zeitepoche, u. a. in Tancred und Gismunda (1568), ein gewiſſes Vorbild hat, die — ſeltſam genug — auch in der neueren Literatur, bei Hebbel, insbeſondere in ſeiner Genoveva noch einmal auftaucht, die aber bei Shakeſpeare in dieſer Art der Verwendung ziemlich vereinzelt ſteht.

Es zeigt ſich, daß die Verwendung von Elementen im Monologe, die mit deſſen wirklichem Weſen nichts zu tun haben, die vielmehr ausſchließlich zur Belehrung des Publikums dienen und die ſich mehr oder minder direkt an dieſes richten, der Dramatik Shakeſpeares in allen Stadien ihrer Entwicklung eigentümlich iſt; am häufigſten in den Jugendwerken, weniger häufig, aber keineswegs vereinzelt in den Meiſterwerken ſeiner mittleren Schaffensperiode und in den letzten Produkten ſeines Mannesalters. Die Anforderungen, die Shakeſpeare und die Kunſt ſeiner Zeit an den Monolog und ſeine Technik ſtellten, waren durchaus verſchieden von denen der heutigen Kunſt. Nichts wäre deshalb verkehrter, als in dem Shakeſpeareſchen Monolog etwa ſchlechtweg ein Ideal des dramatiſchen Monologes erblicken zu wollen und den großen Dichter, wie es noch vor Jahrzehnten durch Delius geſchah, als den „ſicherſten Führer und Meiſter auch auf dieſem Gebiete dramatiſcher Kunſt“ zu verherrlichen [1]). Mit einer derartigen Verallgemeinerung der Verherrlichung erweiſt man dem Dichter und der Erkenntnis ſeines Weſens einen zweifelhaften Dienſt; als ein Führer und Meiſter auf dieſem Gebiete kann Shakeſpeare nur in ſehr bedingtem Sinne gelten. Viel beſſer wird man tun, wenn man dem Monologe Shakeſpeares vom hiſtoriſchen Standpunkt aus gerecht zu werden ſucht und ſich

daran erinnert, daß dieſer Monolog, den der Dichter in ſolcher Weiſe von ſeinen Vorgängern übernahm, in ſeiner naiven Technik und ſeinen epiſchen Beſtandteilen, aufs engſte mit der eigentümlichen Beſchaffenheit der altengliſchen Bühne und der auf ihr üblichen, in gewiſſem Sinne durch ſie gebotenen Spielweiſe zuſammenhing.

Wenn man ſich die durch die hiſtoriſche Ueberlieferung und die ſceniſchen Verhältniſſe bedingte Befangenheit vor Augen hält, der Shakeſpeare in der Behandlung des Monologes unterworfen war, und ſich gleichzeitig daran erinnert, daß der Dichter, wie die zahlreichen Reſte mangelhafter Monologe in ſeinen reifſten Dramen beweiſen, keineswegs eine prinzipielle Umgeſtaltung des Monologes zum Selbſtgeſpräch im wirklichen Sinn anſtrebte: ſo muß man umſo mehr die Genialität bewundern, womit der Dichter den Monolog im Lauf ſeiner Entwicklung mehr und mehr vervollkommnete, ihn in Romeo, in Caeſar, vor allem aber in Hamlet und Macbeth zu ſtaunenswerter künſtleriſcher Höhe hob und ihn dem Ideale des künſtleriſch behandelten Selbſtgeſprächs näherte. Aber auch in Hamlet, der durch die Eigenart des Helden gleichſam prädeſtinierten Tragödie des Monologes, ſteht deſſen Behandlung keineswegs überall auf derſelben Höhe; hinter Hamlets erſtem Monolog „O ſchmölze doch dies allzu feſte Fleiſch“ (I, 2), einem Meiſterſtück des dramatiſchen Selbſtgeſprächs, bleiben die übrigen Monologe in dramatiſcher Beziehung teilweiſe beträchtlich zurück; für eine gewiſſe loſe Verbindung des Monologes mit dem dramatiſchen Gefüge iſt der Umſtand immerhin bezeichnend, daß „Sein oder nicht Sein“ in den beiden Quartos von 1603 und 1604 jeweils eine andre Stelle in dem Stück einnehmen konnte, ohne daß tiefgreifende Veränderungen dadurch notwendig wurden. Auf bewundernswerter Höhe ſteht faſt durchweg der Monolog in Macbeth[2]). Das erſtreckt ſich bis auf den kleinen Monolog Banquos

Du haſts nun: König, Cawdor, Glamis, alles (III, 1),

wo das dem Hörer noch unbekannte Faktum der Königskrönung Macbeths in unabſichtlicher und echt dramatiſcher Weiſe in

das Selbstgespräch verwoben ist. Es ist ein Zug von feinster psychologischer Wahrheit, daß Banquos brütendes Sinnen, das unablässig auf den zweiten Teil der Hexenprophezeiung, die Erhebung seines Stammes, gerichtet ist, an die Vorstellung von Macbeths Krönung anspinnt.

Die Vermutung, die sich aus dem Selbstgespräch der Shakespeareschen Tragödie für dessen Spielweise ergibt, wird zur Gewißheit, wenn man auch den Monolog der Komödie, den des Humoristen und den der komischen Figur, des Fool und des Clown, von demselben Gesichtspunkt aus ins Auge faßt.

Auch in dem Monologe des Shakespeareschen Lustspiels finden sich zahlreiche Stellen, wo der Darsteller durch die direkte Anrede an das Publikum in unmittelbare Beziehung zu den Hörern tritt. Ganz unverblümt geschieht dies in einem Jugendwerke des Dichters, in den Beiden Veronesern. Der Clown des Stückes, der Diener Lanz mit seinem Hunde, apostrophiert in einem seiner Monologe die Zuschauer in folgender Weise:

> Meine Großmutter, die keine Augen mehr hat, seht ihr, die weinte sich blind bei meinem Fortgehen. Ich will euch zeigen, wie es herging. Dieser Schuh ist mein Vater ꝛc. (II, 3.)

In der gleichen Weise unterbricht der Spieler seine Darlegungen auch im folgenden zu verschiednen Malen durch das charakteristische „seht ihr“ (look you) oder „urteilt selbst“ (you shall judge).

Diese Art des Monologes hat weder inhaltlich noch formell mit dem Selbstgespräch im strengern Sinn etwas gemein. Der Spaßmacher tritt vor das Publikum, bereitet ihm Kurzweil durch seine Späße und Possen, ohne ein Hehl daraus zu machen, daß er für das Publikum und wegen des Publikums seine Schnurren zum besten gibt. Wir sehen hier im Keim den echten und rechten Hanswurst, wie er in der Dramatik der folgenden Jahrhunderte unter den verschiedensten Namen sein Wesen treibt und wie er sich in vielfach veränderter und teilweise veredelter Form bis in die neuere Literatur herein, bis auf Raimund und Nestroy, lebendig erhalten hat.

Es iſt hervorzuheben, daß dieſer Typus des Spaßmacher-Monologes, der das Publikum in bewußter Abſicht durch Späße und witzige Reden zu unterhalten ſucht, der Grundtypus für den Monolog der Shakeſpeareſchen Komödie bleibt; daß dieſer Typus aber mit der zunehmenden Entwicklung und Reife des Dichters eine wachſende künſtleriſche Vertiefung und Individualiſierung erfährt bis hinauf zu dem Monologe, wie er uns bei den Meiſterſchöpfungen eines Benedikt und Falſtaff entgegentritt.

Die direkte Anrede des Darſtellers an das Publikum in der plumpen Art, wie die Monologe der Beiden Veroneſer ſie zeigen, kommt ſpäter nur ſelten vor und wird vom Dichter in ſeinen reiferen Schöpfungen, mit wenigen Ausnahmen, vermieden. Doch haben ſich viele Spuren dafür, daß der Darſteller mit dem Publikum konverſierte, auch in Shakeſpeares ſpätern Komödien erhalten, bis zu den Werken ſeiner letzten Schaffensperiode — ein deutlicher Beweis, daß auch hierin eine grundſätzliche Wandlung von dem Dichter nicht erſtrebt wurde. Petruchio wendet ſich zum Schluſſe ſeines Monologes, worin er die Methode ſeiner Zähmungskur auseinander ſetzt (IV, 1), direkt an die Hörer mit den Worten:

> Wer Widerſpenſt'ge beſſer weiß zu zähmen,
> Mög' chriſtlich mir's zu ſagen ſich bequemen.

In dem Monologe Lanzelot Gobbos ſowohl, wie in denen Sir John Falſtaffs, findet ſich die charakteriſtiſche Wendung „die Wahrheit zu ſagen“ (to say the truth, oder: in deed).

> Denn, die Wahrheit zu ſagen, mein Vater hatte einen kleinen Beigeſchmack —

ſo witzelt Lanzelot (II, 2), und Falſtaff geſteht im Hinblick auf das einzige in ſeiner Kompagnie vorhandene Hemd (1. Tl. IV, 2):

> Das Hemde iſt, die Wahrheit zu ſagen, dem Wirt zu St. Albans geſtohlen.

Es iſt einleuchtend, daß dieſe Bekräftigung der Ausſage im Monologe unmöglich iſt und unzweideutig auf die Anrede an eine dritte Perſon — das Publikum — hinweiſt. Ein an-

dermal ſagt Falſtaff, als er davon ſpricht, wie er den Prinzen durch die Perſon des Friedensrichters Schaal zu erheitern gedenkt (2. Tl. V, 1), zu den Zuſchauern:

> O, ihr ſollt ihn lachen ſehen (you shall see him laugh), bis ſein Geſicht ausſieht wie ein naſſer, ſchlecht zuſammengefalteter Mantel.

Auch im Dialoge wendet ſich Lanzelot — bezeichnender Weiſe — direkt an die Hörer, wenn er, im Begriff ſeinen blinden Vater zu foppen, in einem Apart jenen zuruft: „Nun gebt Achtung (mark me now), nun will ich loslegen.“ In ähnlicher Weiſe begegnet uns auch noch in den Werken der letzten Schaffensperiode, in Troilus und Creſſida bei Therſites („Fragt mich nicht, was ich ſein möchte, wenn ich nicht Therſites wäre“, V, 1), und im Wintermärchen beim alten Schäfer („Hört nur!“ III, 3) die direkte Anrede des Darſtellers an die Zuſchauer. Aber auch wo ſolche direkte Hinweiſe auf die Beziehung des Schauſpielers zum Publikum fehlen, verrät der Monolog des Shakeſpeareſchen Luſtſpiels durch Inhalt und Art der künſtleriſchen Behandlung ſeinen Charakter als den einer ſich unmittelbar an das Publikum wendenden Spaßmacherei. Dem eigentlichen Weſen des Selbſtgeſprächs wird die Shakeſpeareſche Komödie nur in den allerſeltenſten Fällen gerecht. Auch da nicht, wo Shakeſpeares Humore ſich zu ihrem genialſten Erzeugnis kryſtalliſiert haben: bei der Schöpfung Sir John Falſtaffs. Das behagliche, allen ſtarken innern Erregungen abholde Phlegma, das ein weſentliches Ingrediens ſeines Charakters bildet, iſt an ſich ſchon eine wenig günſtige Vorbedingung für häufige und ausgedehnte Selbſtgeſpräche. Ebenſowenig ergibt ſich aus den Situationen, in denen ſich Falſtaff bewegt, die Notwendigkeit oder die Berechtigung zu langen Monologen.

In der Tat entbehren denn auch Falſtaffs Selbſtgeſpräche faſt durchweg der innern Notwendigkeit; der Inhalt ſeiner Monologe — er beleuchtet entweder in behaglicher Selbſtironiſierung ſeinen eignen Charakter oder er berichtet mit unumwundener Offenheit über die ſeltſame Methode ſeiner Rekruten-

werbung oder er bespöttelt das lächerliche Renommistentum seines Freundes Schaal oder aber er ergeht sich in redseliger Breite über die köstlichen Eigenschaften des spanischen Sektes — der Inhalt dieser Monologe widerstreitet, wenigstens in der Art, wie der Dichter ihn künstlerisch verarbeitet, dem Wesen des Selbstgesprächs. Ohne jede äußere oder innere Veranlassung bleibt der monologschwangere dicke Ritter jeweils auf der Bühne zurück, um die Hörer durch ein Raketenfeuer seiner Humore zu ergötzen. Es ist für die lose dramatische Oekonomie der Falstaffschen Monologe bezeichnend, daß man sie beinahe ausnahmslos beseitigen könnte, ohne daß sich in dem Stück als Ganzem eine Lücke bemerkbar machte. Man würde viele köstliche Einzelheiten schmerzlich vermissen; aber der Zusammenhang der Handlung und, was noch bezeichnender ist, das Charakterbild Falstaffs würde keine wesentliche Einbuße erleiden. Das Bild des dicken Ritters ist durch die dialogischen Scenen mit bewundernswerter Meisterschaft in allen Grundzügen festgelegt und erhält durch die Selbstoffenbarungen seiner Monologe wohl eine leichte Schattierung und Nuancierung, aber keine neue Beleuchtung. In dramatischer Beziehung nimmt nur ein Monolog eine Sonderstellung ein: das Selbstgespräch, worin der totgeglaubte Falstaff auf dem Schlachtfeld von Shrewsbury die angenommene Maske abwirft (1. Tl. V, 4):

> Eingesargt! Wenn du mich heute einsargst, so gebe ich dir Erlaubnis, mich morgen einzupökeln und zu essen obendrein. Blitz, es war Zeit, eine Maske anzunehmen, ꝛc. ꝛc.

Dieser Monolog ergibt sich aus der Situation und wirkt, zum größten Teile wenigstens, psychologisch überzeugend; durch Falstaffs Entschluß, sich selbst als Percys siegreichen Gegner auszugeben, bildet er ein notwendiges Glied im dramatischen Zusammenhang. Im allgemeinen aber zeigt auch der Monolog Falstaffs — natürlich künstlerisch in hohem Maße veredelt und individualisiert — den Typus des für die Shakespearesche Komödie charakteristischen Spaßmacher-Monologes, der deutlich seine Absicht verrät: die Belustigung des Publikums.

Ein Monolog, der an sich aus einer echt dramatischen Situation erwächst, ist das Selbstgespräch Lanzelot Gobbos, da dieser mit dem Entschlusse kämpft, ob er aus dem Hause des Juden entlaufen soll oder nicht. Hier ist der Monolog vortrefflich am Platz, und die entsprechende künstlerische Behandlung konnte in der wahrheitsgetreuen Schilderung der den armen Jungen quälenden Zweifel und der sich in ihm bekämpfenden Gedanken das Muster eines psychologisch glaubhaft wirkenden Lustspiel-Monologes schaffen. Es ist bezeichnend, daß der Dichter auf die Erreichung dieses Zieles verzichtet. Kein ehrliches Empfinden, das sich in die Seele Lanzelots zu versetzen vermag, wird den Eindruck haben, daß der Konflikt und das Widerspiel der Gedanken in dem Jungen wahr und überzeugend verkörpert sei. Der Eindruck ist vielmehr der bewußter Spielerei und absichtlicher Possenreißerei. Das dialogische Element, das in richtiger Behandlung (man vergleiche Lessing!) so glücklich für den Monolog verwertet werden kann, ist hier durch die Art und Weise, wie Lanzelot den bösen Feind und sein Gewissen verkörpert und diese sich in Rede und Gegenrede bekämpfen läßt (man vergleiche die charakteristischen „oder“: „guter Lanzelot, oder guter Gobbo, oder guter Lanzelot Gobbo!“), rein theatralisch angewandt. Das alles ist nur zur Unterhaltung des Publikums: Theater und Spielerei, aber keine naive, überzeugende Schilderung des Menschen und des ihn beseelenden Konfliktes. Lanzelot steht *über* dem Konflikt und spielt damit, aber er ist nicht wirklich von dem Konflikt erfaßt. Wie man vom Schauspieler im übeln Sinne sagt: er spielt *mit* der Rolle, statt: er spielt *die* Rolle, so in ähnlicher Weise hier der Dichter. Lanzelots Monolog ist sehr charakteristisch, weil er zeigt, wie schwer sich der Dichter bei der Figur des Clown von dem Schema des bloßen Spaßmacher-Monologes zu wirklicher Menschendarstellung durchzuringen vermag.

Auf einer erheblich höhern Stufe der Entwicklung stehn die Monologe Benedicts in *Viel Lärmen um Nichts*, die dem Wesen des Selbstgesprächs vielleicht am nächsten kommen unter den Monologen der Shakespeareschen Komödie. Die Selbstge-

ſpräche Benedicts im zweiten Akt ergeben ſich mit logiſcher Notwendigkeit aus ſeinem Charakter und der dramatiſchen Situation; indem ſie die Entwicklung ſeines Verhältniſſes zu Beatrice ſtufenweiſe illuſtrieren, ſind ſie echt dramatiſch und inſofern unentbehrliche Glieder im Organismus des Ganzen. Es hängt dies auf das engſte mit dem Charakter des Stückes zuſammen, das in dem Verhältnis von Benedict und Beatrice zum erſtenmal in Shakeſpeares Luſtſpielen das Beiſpiel einer eigentlichen Charakterentwicklung bietet. Auch in der Einzelausführung zeigt ſich in Benedicts Monologen die reifere Kunſt des Dichters, die wirkliche Seelenmalerei zu geben ſucht. Einzelne Rückfälle in das Gebiet der bloßen Spaßmacherei fehlen allerdings auch hier nicht; namentlich der Monolog des fünften Aktes verrät allzudeutlich die Abſicht, bloße Heiterkeit hervorzurufen.

Wie weit der Dichter davon entfernt war, prinzipiell eine künſtleriſche Reform des humoriſtiſchen Monologes zu erſtreben, zeigt am deutlichſten ein Werk aus ſeiner letzten Schaffenszeit: das Wintermärchen, wo die Monologe des Autolycus wieder die denkbar naivſte Technik in der Behandlung des Selbſtgeſprächs bekunden. Dem erzählenden Element iſt der breiteſte Spielraum gegönnt, der Inhalt hat mit dem Weſen des Selbſtgeſpräches nichts zu tun; bezeichnend iſt namentlich der Auftrittsmonolog des Gauners (IV, 2), worin er ſich, nach dem einführenden Liede, dem Publikum regelrecht vorſtellt („Mein Vater nannte mich Autolycus“) und ihm ſeine Perſonalien auseinanderſetzt.

Es zeigt ſich hier das unverkennbare Schema für den Auftrittsmonolog des Komikers, wie er aus der Lokal- und Geſangspoſſe der volkstümlichen dramatiſchen Literatur bekannt iſt: Entréelied mit darauf folgendem Monologe, der das Publikum über Perſon und Verhältniſſe des Betreffenden mehr oder weniger witzig unterrichtet.

Genug: in noch geringerm Maße als auf dem Gebiete der Tragödie kann der Shakeſpeareſche Monolog in der Komödie als ideales Vorbild dieſer Kunſtform gelten oder gar für

deſſen künſtleriſche Behandlung als Richtſchnur dienen. Noch weit mehr als dort muß man dem Monolog der Komödie vom hiſtoriſchen Standpunkt aus gerecht zu werden ſuchen und ſich daran erinnern, daß ſeine naive Technik und der ihm eigne Charakter der bewußten, ſich an das Publikum wendenden Spaßmacherei mit der volkstümlichen Tradition, dem äußern Bau und der Spielweiſe des altengliſchen Theaters zuſammenhängt. Auch hier hat natürlich Shakeſpeares dichteriſcher Genius vielfach fördernd und veredelnd gewirkt, namentlich dadurch, daß er den Clown, der vor ſeiner Zeit gänzlich außerhalb der Handlung des Stückes ſtand und lediglich dazu diente, in den Pauſen die Zuſchauer zum Lachen zu bringen, mit dem dramatiſchen Bau des Stückes enger verknüpfte und die Individualiſierung des Narren zu den mannigfachſten Charaktergebilden auch in der Behandlung des Monologes bis zu einem gewiſſen Maß zum Ausdruck brachte. —

Noch eine Frage drängt ſchließlich zur Beantwortung: welchen Standpunkt hat die moderne Schauſpielkunſt dem Shakeſpeareſchen Monologe gegenüber einzunehmen! Soll ſie, entſprechend der feſtſtehenden Tatſache, daß der Monolog auf der Shakeſpeareſchen Bühne in der Komödie wohl durchweg, in der Tragödie ſehr vielfach vom Darſteller unmittelbar zum Publikum geſpielt wurde, an dieſer hiſtoriſch beglaubigten Spielweiſe auch heute feſthalten! Oder aber ſoll ſie das Grundgeſetz der modernen Illuſionsbühne, das Geſetz der Intimität, auch auf die Darſtellung der Shakeſpeareſchen Dramen, insbeſondere des Shakeſpeareſchen Monologes übertragen!

Die Frage ſteht im Zuſammenhang mit einer andern: ſoll die heutige Bühne durch eine Darſtellung der Shakeſpeareſchen Dramen in völlig unveränderter und unverkürzter Form, auf einer dem Vorbild des altengliſchen Theaters nachgebildeten Bühne, ein hiſtoriſch einigermaßen treues Bild einer Theatervorſtellung des Eliſabethaniſchen Zeitalters zu geben ſuchen! Oder aber ſoll ſie die Dramen des Dichters mit ſchonender Hand den veränderten ſceniſchen Bedingungen des heutigen Theaters

anpaſſen, um mit Hilfe der fortgeſchrittenen Technik und der Stimmungskunſt unſrer Tage den ewigen Gehalt ſeiner Dichtung zu möglichſt eindringlicher Wirkung zu bringen! Mit der Beantwortung dieſer Frage zugunſten der modernen Illuſionsbühne iſt auch die andre Frage erledigt. Die heutige Bühne ſoll in der Darſtellung Shakeſpeares nicht das hiſtoriſche Bild einer vergangenen Epoche der Schauſpielkunſt zu geben ſuchen, ſondern ſie ſoll Shakeſpeares Dramen ſo ſpielen, wie ſie nach den Geſetzen der modernen Schauſpielkunſt, insbeſondere nach dem von der heutigen Illuſionsbühne untrennbaren Grundgeſetz der Intimität zu ſpielen ſind.

Die moderne Spielweiſe, die in dieſem Sinne von der Darſtellung Shakeſpeares verlangt werden muß, iſt ſelbſtverſtändlich nicht zu verwechſeln mit jener Spielweiſe, die den törichten Irrtum begeht, den ſaloppen Konverſationston des modernen Naturalismus, die Natürlichkeit der Goſſe, auf die erhabenen dramatiſchen Gebilde unſrer Geiſtesheroen übertragen zu wollen. Es gibt keine ſinnloſere und verderblichere Phraſe, als das heute vielfach gangbare Wort von der Moderniſierung der Klaſſiker, und als warnendes Beiſpiel, wohin die Verwirklichung dieſes Wortes zu führen droht, ſollte für alle Zeiten das Fiasko in der Theatergeſchichte lebendig bleiben, das eine moderne Aufführung der Luiſe Millerin an einer erſten Berliner Bühne erlebte. Jedes wirkliche Kunſtwerk hohen Stiles hat auch ſeinen eignen feſtſtehenden und unverrückbaren Darſtellungsſtil; es kann nur in dem Stile geſpielt werden, in dem es von ſeinem Schöpfer gedacht und empfunden iſt. Innerhalb des eigentümlichen Stiles aber, der Shakeſpeare eigen iſt, und innerhalb der mannigfach untereinander nuancierten Stilarten, die die einzelnen Stücke des Dichters verlangen, kann das Grundprinzip der modernen Illuſionsbühne, das Geſetz der Intimität, doch jeweils in Kraft bleiben, ohne daß der dichteriſche Stil des einzelnen Werkes darunter zu leiden braucht. Nur durch die Verbindung dieſer beiden Prinzipien iſt eine wirklich ſtilvolle und einheitliche Darſtellung Shakeſpeares auf der modernen Bühne zu erhoffen.

Die Darſtellung des Shakeſpeareſchen Monologes in mo-

ernem Sinn, ohne Rückſicht auf das Publikum, iſt freilich nicht immer leicht, am wenigſten im Luſtſpiel, wo vielfache Elemente des Monologes den Darſteller zur direkten Wendung an das Publikum zu drängen ſcheinen. Sie iſt nicht leicht, aber bei entſprechender Retuſchierung einiger wenigen Textſtellen ſehr wohl möglich und überall durchführbar, wo aufſeiten des Darſtellers wirkliche Begabung und einige Phantaſie vorhanden iſt und wo, was freilich die Hauptſache bleibt, eine künſtleriſche Regie ihres Amtes waltet, die den Darſteller auf dieſem noch immer ſehr vernachläſſigten Gebiete — die meiſten Regiſſeure halten den Monolog für einen wünſchenswerten Ruhepunkt ihrer eignen Tätigkeit — unterſtützt und eine einheitliche Durchführung des Monologes in dieſem Sinne zu erzwingen weiß.

Das höchſte, was die Kunſt der Menſchendarſtellung zu erreichen vermag, die Reuſchheit des intimen Zuſammenſpiels, die Täuſchung, daß der Zuſchauer nicht Theater, ſondern eine wirkliche Welt zu ſchauen glaubt, wird durch nichts in ſo ſtörender Weiſe verletzt, als durch eine Wendung des Darſtellers zum Publikum, durch ſein Heraustreten aus dem Rahmen des Zuſammenſpiels, das jene Täuſchung, das den Schein der Wirklichkeit, das die ſchlichte, abſichtsloſe Natürlichkeit des Spiels vernichtet. Das Prinzip der Intimität hängt auf das engſte mit der Forderung der Natürlichkeit zuſammen. Und inſofern handeln wir, indem wir den Shakeſpeareſchen Monolog im Sinne der modernen Bühne zu ſpielen ſuchen, trotz der Abweichung von der hiſtoriſch beglaubigten Spielweiſe, doch im Geiſte des großen Dichters, der uns in Hamlets Vorſchriften für die Schauſpieler ſein reifſtes Denken über die Kunſt der Menſchendarſtellung offenbart und in der eindringlichen Mahnung des Prinzen an die Spieler, niemals die Beſcheidenheit der Natur zu überſchreiten und der Natur gleichſam den Spiegel vorzuhalten, den letzten Schluß ſeiner künſtleriſchen Weisheit verkündet hat.

Vorſchläge zur Aufführung des König Lear.

Schon im 17. Jahrhundert taucht die Tragödie von König Lear im Repertoire der Wandertruppen vereinzelt in Deutſchland auf; ſo zu Dresden 1626, zu Breslau 1692. Aber erſt dem Schluß des 18. Jahrhunderts blieb es vorbehalten, das Shakeſpeareſche Drama als dauerndes Beſitztum dem deutſchen Theater zu gewinnen. Die erſte Aufführung des Stückes in Hamburg, am 17. Juli 1778, in der Bearbeitung von Friedrich Ludwig Schröder, bildet den eigentlichen Ausgangspunkt in der Geſchichte von König Lear auf der deutſchen Bühne.

Schröders Bearbeitung [1]) ſtrich die Teilung des Reiches und Cordelias Verſtoßung und ſetzte, indem ſie dieſe Vorgänge durch Kent dem Grafen Gloſter berichten ließ, an Stelle der dramatiſchen eine epiſche Expoſition; ſie legte unter anderm eine große, im Geſchmack der Zeit gehaltene Erkennungsſcene zwiſchen Gloſter und Edgar ein, ſie milderte den Schluß, indem ſie Cordelia am Leben ließ, ſie ſuchte, wie alle Shakeſpeare-Bearbeitungen jener Tage, durch eine auf Eſchenburgs Ueberſetzung fußende, leicht verſtändliche und nüchterne Proſaſprache die Wucht der Orlginaldichtung zu mildern und ſie dadurch dem Publikum ſeiner Zeit näher zu bringen. Der Schröderſchen Bearbeitung des König Lear gebührt das Verdienſt, dem Stück die Bahnen in Deutſchland geebnet zu haben. Sie lag den meiſten Aufführungen in den achtziger und neunziger Jahren zugrunde und wurde an vielen Theatern noch bis in die erſten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts geſpielt [2]).

Nur für einige wenige Städte war der Bearbeitung Schröders eine Konkurrentin erſtanden in der 1779 erſchienenen Bühnenbearbeitung von Johann Chriſtian Bock, dem damaligen Theater-

dichter der Bondiniſchen Geſellſchaft, nach der das Stück in Dresden und Leipzig gegeben wurde[3]). Bock lehnte ſich an Schröders Arbeit an, verfuhr aber in ſeinen Aenderungen ungleich willkürlicher als jener. Er beſeitigte nicht nur die Reichsteilung, ſondern auch Lears Zuſammenſtoß mit Goneril und erſetzte beides durch einige neu erfundene Scenen; er dichtete im zweiten Akt verſchiedenes Eigne ein, darunter — offenbar im Anſchluß an die engliſche Lear-Bearbeitung von Nahum Tate (1681)[4]) — eine große Liebesſcene zwiſchen Edmund und Regan, im vierten Akt eine von Schröder übrigens ſtark abweichende Erkennungsſcene zwiſchen Gloſter und Edgar; er verſchmolz die Figur des Narren mit der des Kent und ging in der Abänderung des Schluſſes noch einen Schritt weiter als Schröder, indem er neben Cordelia auch Lear am Leben ließ.

Neue Bühnenausgaben der Tragödie erſchienen 1824 in den Bearbeitungen von Beauregard Pandin[5]) und Johann Baptiſt von Zahlhas[6]). Die Arbeit Pandins war im Grunde genommen nur eine neue, teilweiſe auf Voß beruhende Ueberſetzung, die an der ſceniſchen Anordnung des Originals keine Aenderungen vornahm und die Bühne nur inſofern berückſichtigte, als ſie einige Derbheiten beſeitigte und Gloſters Blendung, dem Beiſpiele Schröders folgend, hinter die Scene verlegte. Eine teilweiſe ſehr tiefgreifende Umarbeitung dagegen war die ebenfalls auf einer neuen, originalen metriſchen Ueberſetzung fußende Ausgabe von Zahlhas. Neben zahlreichen Kürzungen und ſceniſchen Aenderungen fügte der Verfaſſer eine beträchtliche Reihe eigner Zuſätze ein und unterzog einzelne Teile des Stückes einer völlig freien Umdichtung. Die Bearbeitung war gegenüber dem Schröderſchen Lear nur inſofern ein Fortſchritt, als ſie die metriſche Form einführte und die Expoſition des Stückes, ſowie den tragiſchen Ausgang beibehielt.

An der Hofburg in Wien hatte Joſeph Schreyvogel mittlerweile den Verſuch gemacht, mit der langjährigen Tradition der Schröderſchen Bearbeitung zu brechen und den echten Lear, für die Darſtellung eingerichtet nach der Ueberſetzung von Voß, 1822 den Wienern erſtmals vorzuführen[7]).

Durch die Einführung des Originals in einer relativ frühen Zeit hat ſich Schreyvogel um die Bühnengeſchichte des Stückes ein unleugbares Verdienſt erworben. Dies Verdienſt wird durch einen Punkt der Bearbeitung allerdings geſchmälert: ſie läßt nicht nur, wie Schröders Umdichtung, Cordelia, ſondern der Bearbeitung Bocks folgend, auch König Lear am Leben. Wie bei Schröder und Bock verwandelt ſich der Schauplatz für die letzte Scene des Stückes in ein Gefängnis. Lear und Cordelia werden von Wachen hereingeführt; Cordelias Erdroſſelung wird durch die Dazwiſchenkunft von Albanien, Edgar und Kent vereitelt. Lear hält die Ohnmächtige für tot und ſpricht die Totenklage des Originals. Da kehrt ihr Bewußtſein wieder, und Vater und Tochter liegen ſich freudetrunken in den Armen. Die aufs neue ihm angebotene Krone lehnt Lear ab und überträgt ſie auf Albanien. Inhaltlich ſowohl wie formell lehnt ſich Schreyvogel in dieſer neu erfundenen Schlußſcene an die ältere Bearbeitung von Bock an, der einige Sätze wörtlich entnommen ſind. Nur iſt die Proſa des ältern Bearbeiters in Verſe umgewandelt.

Daß Schreyvogel, entſprechend dem Vorbilde Schröders, Cordelia am Leben erhielt, mag in der Rückſicht auf den weichlichen Geſchmack des Wiener Publikums, das einer allzuſtarken tragiſchen Erſchütterung des Gemütes wenig Sympathie entgegenbrachte, ſeine Erklärung finden. Daß der Dramaturg ſich dagegen durch dieſelbe Rückſicht zu der den Geiſt der Dichtung auf das ſchärfſte verletzenden Konzeſſion verleiten ließ, auch den greiſen Lear die Greuel der Tragödie überleben zu laſſen, wäre bei einem Manne von ſeinem literariſchen Feingefühl ſchwer begreiflich, wenn nicht zuverläſſige Zeugniſſe dafür vorlägen, daß Schreyvogel ſich hierbei dem unentrinnbaren Zwang der Zenſur beugte[8]). Welches Intereſſe die Zenſur allerdings daran haben konnte, in dem vorliegenden Falle, wo es ſich nicht etwa um einen an einem Potentaten verübten Meuchelmord, ſondern um das friedliche Hinſcheiden eines den Jahren und den Seelenſtürmen erliegenden Greiſes handelte, eine Abänderung der Dichtung zu verlangen, iſt nicht erſichtlich. Es ſcheint in der

Lear, wie man nach den Angaben von Anschütz, dem ersten Darsteller des Lear in Schreyvogels Bearbeitung, vermuten möchte, als ob die Rücksicht auf Moral und Pädagogik es der Zensur als wünschenswert erscheinen ließ, daß „der Vater über seine entarteten Kinder, der König über seine Feinde triumphiere."

Genug: Schreyvogel mußte sich mit der Forderung der Behörde so gut als möglich abzufinden suchen, ohne allzuviel von den Schönheiten der Dichtung zu opfern.

Abgesehen von dem veränderten Schluß ist Schreyvogels Bearbeitung durch rühmenswerte Pietät ausgezeichnet und bietet eine treuere Wiedergabe des Originals als viele neuere Einrichtungen des Stückes. Vor allem ist den Scenen der Glostertragödie, im Gegensatz zu vielen andern Bearbeitungen des Dramas, ihr volles Recht gewahrt. Seltsam ist eine szenische Anordnung des dritten Aktes: für den letzten Teil der Heideszenen ist als Schauplatz nicht, wie üblich, das Innere von Glosters Hütte gewählt, sondern der Schloßgarten bei Glosters Palast mit Garten und Rasenbank. Durch diesen Schauplatz ermöglicht es Schreyvogel, daß hier auch, die Learszene einleitend, der kurze Auftritt zwischen Cornwall und Edmund (III, 5) spielen kann. Für die Learszene selbst allerdings ist jener Schauplatz so wenig als möglich geeignet.

Schreyvogels Bearbeitung des Lear hat sich auch auf andre Bühnen den Weg gebahnt und ohne Zweifel viel dazu beigetragen, den allmählich überlebten Schröderschen Lear vom Theater zu verdrängen.

In Düsseldorf wurde Schreyvogels Arbeit der neuen Einrichtung zugrunde gelegt, worin Immermann das Stück am 2. Dezember 1835 erstmals auf die Bühne brachte[9]). Immermann teilte das Stück in ein Vorspiel und fünf Akte; in dem Vorspiel, der Scene der Reichsteilung, strich er Burgund und Frankreich und ersetzte ihren Anteil an der Handlung in wenig glücklicher Weise durch einen Bericht Glosters. Im übrigen blieben Akteinteilung und Text wie bei Schreyvogel. Nur im fünften Akte wurde der Schluß des Originales herge-

stellt und im allgemeinen energischer gestrichen, als es in der Wiener Einrichtung der Fall gewesen war.

Auch bis in die neusten Zeiten herein hat sich Schreyvogels Lear-Bearbeitung, gefördert durch ihre Veröffentlichung [1841], auf namhaften Bühnen erhalten, nur mit der Aenderung, daß an Stelle des versöhnlichen Schlusses der tragische Ausgang wieder in seine Rechte trat. Der Umstand, daß man sich auch da, wo man von einer Benutzung der Schreyvogelschen Einrichtung absah, nicht zur Wahl von Baudissins Uebersetzung, sondern zu der von Voß entschloß, ist zum Teil wohl ebenfalls dem Einfluß der Wiener Bearbeitung und ihrer Verbreitung zuzuschreiben[10]). Leider hat man sich gerade bei den Punkten, in denen Schreyvogels Bearbeitung auch heute noch Nachahmung verdient, von ihrem Vorbilde losgesagt.

Von neueren Bühneneinrichtungen des Stückes sind, soweit sie der Oeffentlichkeit übergeben sind, zu nennen: die Arbeiten von Wilhelm Oechelhäuser[11]), Eduard und Otto Devrient[12]), Ernst Possart[13]) und Max Röchy[14]); ihnen reiht sich die Bearbeitung von Wilhelm Bolin an, die in dem für Schweden herausgegebenen Bühnen-Shakespeare dieses Autors erschienen ist[15]). Nicht an die Oeffentlichkeit gelangt ist eine Bühneneinrichtung von Feodor Wehl, über die der Verfasser in seinen Stuttgarter Theater-Erinnerungen berichtet hat[16]).

Alle diese neuern Bearbeitungen stehn prinzipiell im großen und ganzen auf demselben Standpunkt. Sie vermeiden jeden wesentlichen Eingriff in die Oekonomie der Dichtung und divergieren in der Hauptsache nur in Fragen der Akteinteilung und der scenischen Anordnung, in den Zusammenlegungen und den Kürzungen, namentlich, soweit diese die Glosterscenen betreffen.

Nur Röchy läßt die Zurückhaltung, wie sie einem Meisterwerke wie Lear gegenüber geboten erscheint, da und dort vermissen. Er arbeitet mit eignen Zutaten, fügt Verse ein und trifft Aenderungen, wo keine zwingende Notwendigkeit hierfür vorhanden ist. Auch Bolin trifft dieser Vorwurf bei der von ihr

vorgeſchlagenen Umarbeitung der Einleitungsſcene, die überdies wenig glücklich iſt.

In der Verkürzung der Gloſtertragödie zugunſten der Haupthandlung gehn am weiteſten: Oechelhäuſer und Poſſart. Bei beiden iſt nicht nur der fingierte Sprung Gloſters von der Doverklippe, ſondern auch die wundervolle Scene, wo Edgar den blinden Vater findet und ſeine Führung übernimmt, geſtrichen.

Das Beſtreben, die Zahl der Verwandlungen möglichſt zu beſchränken, hat Feodor Wehl zu einem merkwürdigen Verſuche veranlaßt: er hat die Tragödie ſceniſch derart geordnet, daß der Schauplatz in jedem Akte unverändert bleibt. Die beiden erſten Scenen des Originals ſind dabei zu einem beſondern Vorſpiel zuſammengelegt. Er ſelbſt gibt zu, daß es bei dieſem Verfahren ohne mancherlei Gewaltſamkeiten und Textänderungen nicht abgegangen ſei. Das liegt in der Natur der Sache begründet; eine derartige ſceniſche Prokruſtes-Arbeit iſt völlig undenkbar, wenn nicht Dichtung und Text die ſchlimmſte Vergewaltigung erleiden ſoll.

Auch andre Bearbeiter ſind in dem Streben nach möglichſter Vereinfachung des Schauplatzes in der Zuſammenlegung der Scenen da und dort zuweit gegangen [17]).

Neben den genannten Bearbeitungen des Lear laufen noch einige andre her, meiſt ohne Namen, ſogenannte Regiearbeiten, die ſich an die eine oder andre der gangbaren Bearbeitungen anlehnen oder auch verſchiedene der vorhandenen Einrichtungen zu einer neuen verſchmelzen. Daß bei ſolchen im Hexenkeſſel der Regieſtube zuſammengebrauten Produkten nicht immer Erſprießliches zu Tage kommt, kann kaum erſtaunen, angeſichts der gedankenloſen Routine, die am Theater meiſtens zu herrſchen pflegt.

Die Einrichtungen des König Lear werden in nachteiliger Weiſe namentlich dadurch beeinflußt, daß dieſe Tragödie von berühmten Künſtlern mit Vorliebe zu Gaſtſpielen gewählt wird. Die reiſenden Größen pflegen das von ihnen eingerichtete Buch an die Bühnen zu ſenden, die ſich natürlich in allem nach den

Wünschen des berühmten Gastes zu richten haben. Wie diese Virtuosen-Einrichtungen aussehen, ist genügend bekannt. Das leitende Prinzip besteht darin, die Hauptrolle zu möglichst großer theatralischer Wirkung zu bringen. Das ganze Stück wird infolgedessen auf die Wirkung der einen Hauptrolle hin zugestutzt; wo Lear einen guten Abgang hat, fällt der Vorhang; was nicht dazu dient, die Wirkung der Hauptrolle zu erhöhen, wird unbarmherzig zusammengestrichen oder ausgelassen. Ob bei solchem Verfahren das Gesamtbild des Stückes, der Zusammenhang, die Grundidee ꝛc. verkümmert, ist natürlicherweise gleichgültig.

Und leider werden die Prinzipien, die bei solchen Gastspielen maßgebend sind, allzu häufig dann auch auf die Vorführung des Stückes unter gewöhnlichen Verhältnissen übertragen. Auch der heimische Inhaber der Titelrolle wünscht sich diesen Abgang oder jenen Effekt gesichert zu sehen, und der Regisseur ist oft nur allzu willig, sich bei seiner Inscenierung von den Wünschen des Hauptdarstellers leiten zu lassen.

Infolgedessen ist das Gesamtbild, das die Aufführung der Tragödie auf unsern Bühnen bietet, im ganzen wenig erfreulich. Eine Vorstellung, die das gewaltige Meisterwerk in seiner Gesamtheit wiedergibt, die als künstlerisches Ganzes, namentlich in Einrichtung und Inscenierung, berechtigten Forderungen einigermaßen zu genügen vermag, ist leider eine große Seltenheit.

Angesichts der vielen und abscheulichen Verballhornungen, die König Lear durch den Rotstift berufener und unberufener Bearbeiter fortwährend erfahren muß, begreift man vollauf die Freude und Begeisterung, womit eine Tat wie die erste Aufführung der Tragödie auf der neueingerichteten Münchener Bühne, am 1. Juni 1889, vonseiten vieler Shakespeare-Freunde begrüßt wurde. Die neue Bühneneinrichtung machte die Benutzung einer Bearbeitung überflüssig und ermöglichte es, die Tragödie, ohne jede wesentliche Aenderung oder Kürzung, genau nach der überlieferten Form des Originales vorzuführen.

Man kann die Bedeutung dieser interessanten künstlerischen Tat mit ganzem Herzen anerkennen, ohne dem Prinzip als solchem in allen seinen Konsequenzen zuzustimmen. Auf alle Fälle war die Aufführung des Stückes in dieser Form an eine Bühne gebunden, die, wie die Münchener Reformbühne, das Problem der häufigen Verwandlungen ohne jede Schwierigkeit zu lösen vermochte.

Für die Illusionsbühne, die auf gewisse Beschränkungen in dieser Beziehung angewiesen ist, hat die Frage der Bühnengestaltung des König Lear, trotz der zahlreichen Bearbeitungen und Einrichtungen, die die Theatergeschichte des Stückes gezeitigt hat, bis jetzt noch keine wirklich befriedigende Lösung gefunden.

Bei der scenischen Anordnung und der Einteilung der Akte ist vor allem ein Punkt zu berücksichtigen, dem bis jetzt keine genügende Beachtung geschenkt wurde. Bei allen Aufführungen des Stückes pflegt erfahrungsgemäß der Schluß des dritten Aktes, des mächtigsten Teiles der übermächtigen Dichtung, in seiner Wirkung im Sande zu verlaufen. Der Grund ist leicht zu erkennen. Die üblichen Einrichtungen der Tragödie schließen den dritten Akt, der Akteinteilung der Folio-Ausgabe folgend, beinahe ausnahmslos mit der Scene auf Glosters Schloß, wo dieser durch Cornwall und Regan geblendet wird. Nachdem der Diener, der Einsprache gegen die Gewalttat erhebt, Cornwall im Gefecht verwundet hat, schließt die Scene meist damit, daß dieser getroffen zusammensinkt oder auf Regan gestützt sich wegführen läßt.

Diese Scene kann selbst bei der vollkommensten Darstellung nicht die Wirkung üben, die für den Schluß des dritten Aktes zu wünschen ist. Denn auch in der gemilderten Form, worin die Scene auf unsern Bühnen üblich ist, gehört sie zu den grausigsten Auftritten der an Greueltaten überreichen Tragödie.

Weit wichtiger ist, daß der gewaltige Eindruck, den die vorangehenden und den Hauptteil des Aktes füllenden Learscenen auf der Heide und in der Hütte hervorrufen, durch die unmittelbare Anreihung der Glosterscene vernichtet oder doch wenigstens stark verwischt wird. Die Learscenen auf der

Beide bilden den eigentlichen Mittel- und Höhepunkt der Tragödie. Sie ſind von einer unvergleichlichen Großartigkeit in Entwurf und Ausführung und der gewaltigſten Bühnenwirkung fähig. Eine Steigerung der Wirkung über dieſe Scenen hinaus iſt undenkbar; ſie können durch nichts überboten werden, am wenigſten durch einen für die Aufführung ſo gefährlichen Auftritt, wie den von Gloſters Blendung. Auch vom Standpunkt der dramatiſchen Oekonomie darf der dritte Akt unter keinen Umſtänden mit einer Scene der Gloſtertragödie ſchließen. Dieſe Rückſicht ſowohl, wie die auf die theatraliſche Wirkung, weiſt deutlich darauf hin, daß der dritte Akt des Stückes auf der heutigen Bühne mit den Learſcenen ſchließen muß.

Die Akteinteilung der Folio-Ausgabe, die bekanntlich nicht von Shakeſpeare ſtammt, iſt für uns in keiner Weiſe maßgebend. Ueberdies hatte der Aktſchluß auf dem altengliſchen Theater nicht dieſelbe Bedeutung, wie auf der modernen Illuſionsbühne. Es iſt deshalb nicht der mindeſte Grund vorhanden, warum nicht die Gloſterſcene aus dem Ende des dritten in den Anfang des vierten Aktes verlegt werden ſollte. Damit iſt dem Uebelſtand abgeholfen und dem dritten Akt mit der letzten der Learſcenen (III, 6) ein geeigneter und wirkungsvoller Abſchluß gegeben. Der Mißſtand iſt ſo in die Augen ſpringend und das Mittel, ihm abzuhelfen, ſo außerordentlich einfach und naheliegend, daß man ſich erſtaunt fragt, warum ſich keine einzige der bisherigen Bearbeitungen dieſes Mittels bediente[18]).

Der von Savits inſcenierten Lear-Aufführung der neueingerichteten Münchener Bühne gebührt das Verdienſt, jenen Gedanken zum erſtenmal verwirklicht zu haben. Die Münchener Vorſtellung, die das Stück im übrigen unverändert auf die Bühne ſtellt, hat den dritten Akt von dem ſtörenden Anhängſel der Gloſterſcene befreit und dafür den vierten Akt mit dieſem Auftritt eröffnet: ein Gewinn, der für die Aufführung nicht zu unterſchätzen iſt und von der Münchener Vorſtellung ohne weiteres auf alle übrigen Aufführungen der Tragödie übertragen werden ſollte!

Die ſceniſche Anordnung des dritten Aktes wäre ſomit die folgende: der Akt beginnt auf der Heide, zur Seite iſt die Hütte des armen Thoms. Nach dem einleitenden Zwiegeſpräch zwiſchen Kent und dem Ritter (III, 1) folgt die Scene Lears mit dem Narren (III, 2). Daran iſt in der üblichen Verbindung die vor der Hütte ſpielende Learſcene (III, 4) zu reihen [19]). Nach Schluß dieſer Scene verwandelt ſich die Bühne in das Innere einer roh gezimmerten Blockhütte. Die Dekoration iſt, wenn möglich, ſo anzulegen, daß die Hütte durch den offenen Eingang, der etwa ein Drittel der Bühnenbreite einnimmt, einen Ausblick in die Landſchaft, die in Nacht und Dunkel liegende, nur hie und da durch einen Blitzſtrahl erhellte Heide, gewährt. Dadurch bleibt der Scene der ſtimmungsvolle Hintergrund der Sturmnacht gewahrt, ohne daß doch das Spiel der Darſteller durch die unmittelbare Nähe des Sturmes geſtört wird. Das Unwetter, das in der Abnahme begriffen iſt, hält auch während dieſer Scene noch an und wird durch ſchwächere, nur in größern Zwiſchenräumen wiederkehrende Donnerſchläge und hin und wieder durch ein Aufleuchten des Horizontes begleitet.

Nachdem ſich die Verwandlung vollzogen hat, iſt die Bühne zunächſt dunkel. Es treten Kent und Gloſter ein, dieſer mit einer Fackel, die er in einem Ringe neben dem Eingang befeſtigt. Während Gloſter zur Seite abgeht, tritt durch den Haupteingang Lear mit Edgar und dem Narren.

Im folgenden iſt darauf zu achten, daß dieſe Scene nicht, wie es des Applauſes wegen leider meiſtens geſchieht, mit dem Einſchlafen Lears und den letzten Worten des Narren „Und ich will am Mittag zu Bett gehn“ geſchloſſen wird. Die nachfolgende kleine Scene, wo Gloſter wieder auftritt und der ſchlafende Lear durch Kent und den Narren weggetragen wird, iſt für den Zuſammenhang ſehr wünſchenswert und vermag überdies eine ergreifende Wirkung zu üben. Nur muß ſelbſtverſtändlich das Wegtragen des Schlafenden mit dem Ernſt und der Sorglichkeit, wie ſie durch die Situation geboten ſind, vor allem unter Vermeidung aller haſtenden Uebereilung, unter aus-

drucksvollem stummem Spiel aller Anwesenden geschehen. Mit vollem Recht haben Oechelhäuser sowohl wie Devrient und Bolin diesen Auftritt beibehalten.

Den Schluß des dritten Aktes hat Edgars wundervoller Reimmonolog „Sehn wir den Größern tragen unsern Schmerz" zu bilden. Dieser Monolog hat von jeher eine unverdient stiefmütterliche Behandlung auf dem Theater erfahren. In den üblichen Durchschnittsaufführungen des Lear fehlt er völlig; aber auch in den ernst zu nehmenden Bearbeitungen ist ihm keine Stelle gegönnt, außer bei Oechelhäuser und in der ältern Einrichtung von Schreyvogel; bei Schröder und Bock ist der Monolog in seinen Grundzügen beibehalten. Dieser Monolog des Geächteten bildet durch seine Stellung im Zusammenhang eine dichterische Schönheit ersten Ranges. Indem sich die wirren und grellen Dissonanzen des Aktes in die Harmonien auflösen, wie sie aus den Tönen dieses Monologes erklingen, wird eine unendlich wohltuende und befreiende Wirkung ausgeübt. Der Hörer empfindet es wie eine Erlösung, daß nach den wilden Evolutionen des Wahnsinns, des gespielten wie des wirklichen, in Edgars Monolog endlich die klare, ruhige Vernunft zum Worte kommt. Der Kontrast von Edgars reiner Menschlichkeit zu der ungezügelten und selbstischen Leidenschaft der ihn umgebenden Titanenwelt kommt hier ebenso poetisch zum Ausdruck, wie der äußerliche Kontrast zwischen seinem wahren Selbst und der Narrenrolle des armen Thoms, die er zu spielen sich gezwungen sieht. Der lyrische Ruhepunkt, der mit dem Monologe Edgars nach den vorangegangenen Stürmen eintritt, ist an dieser Stelle dringend geboten und bildet eine bedeutende künstlerische Schönheit dieser Scenenreihe. Der Monolog bietet überdies den schönsten und stimmungsvollsten Schlußakkord, der für den dritten Akt der Tragödie gefunden werden kann.

Während Kent und der Narr den schlafenden König wegtragen, nimmt Gloster die Fackel aus dem Ring und folgt den andern mit der Leuchte. Der Hüttenraum wird dunkel.

Edgar hat die ſtumme Scene mit entſprechendem Spiele begleitet, er bleibt allein zurück und beginnt nach längerer Pauſe:

Sehn wir den Größern tragen unſern Schmerz,
Kaum rührt das eigne Leid noch unſer Herz.
Das Herbſte trägt ein Menſch, der einſam leidet,
Und ſich von Glücklichen und Frohen ſcheidet;
Doch kann das Herz viel Leiden überwinden,
Wenn ſich zur Qual und Not Genoſſen finden.
Mein Unglück dünkt mir leicht und minder ſcharf,
Da, was mich beugt, den König niederwarf;
Er ohne Kind, ich vaterlos! Wohlan,
Merk' auf den Zeitlauf, Thoms! Erſchein' erſt dann,
Wenn die Verleumdung, deren Schmach dich peinigt,
Beſchämt durch Prüfung deinen Namen reinigt.

Er wendet ſich mit den letzten Worten langſam dem Ausgang zu. Während ganz in der Ferne ein lang anhaltender und dumpf verhallender Donner vernehmbar wird und der Horizont noch einmal in mattem Schimmer aufleuchtet, fällt langſam der Vorhang.

Die lärmenden und betäubenden Diſſonanzen des dritten Aktes verklingen auf dieſe Weiſe in ein ruhiges Pianiſſimo, dem Toben der Elemente gleich, das friedlicher Ruhe in der Natur gewichen iſt.

Unterliegt es keinem Zweifel, daß die Verlegung der Gloſterſcene in den vierten Akt der Bühnenwirkung des dritten Aktes zu gute kommt, ſo bietet dieſe Einrichtung auch für den vierten Akt und jene Scene ſelbſt bemerkenswerte Vorteile.

Durch ihre Verlegung an den Anfang des vierten Aktes kommt die Blendungsſcene in unmittelbaren Zuſammenhang mit den übrigen darauffolgenden Gloſterſcenen. Dieſe werden dadurch in ſtärkerm Maße konzentriert und ihre Wirkung geſteigert. Daß die Blendungsſcene und der ſich inhaltlich wie zeitlich unmittelbar daran anſchließende Auftritt, wo der blinde Gloſter mit ſeinem Sohne Edgar zuſammentrifft, wie bisher üblich, durch einen Akteinſchnitt getrennt werden, iſt ein höchſt widerſinniger Brauch. Dagegen erweiſt ſich die Aneinanderreihung dieſer Auftritte im Anfang des vierten Aktes als ein bedeutender Vorteil für beide Scenen.

für die Blendungsscene insofern, als deren peinliche Wirkung gemildert oder wenigstens rasch verwischt wird, wenn ihr unmittelbar die hochpoetische und in gewissem Sinne versöhnende Scene folgt, wo Edgar die Führung seines blinden Vaters übernimmt. Diese Scene gewinnt ihrerseits wieder durch die vorangehende Blendungsscene an Relief. Die Wechselwirkung von Schuld und Sühne tritt in helle Beleuchtung. Glosters Mißhandlung durch Edmund und unmittelbar darauf sein Zusammentreffen mit dem in leichtsinniger und unverantwortlicher Verblendung verstoßenen Edgar läßt über der Glostergruppe mit einem male das verklärende Licht der alles vergeltenden poetischen Nemesis erstrahlen. Beide Scenen können keine bessere und wirksamere gegenseitige Folie erhalten, als durch ihren unmittelbaren Anschluß aneinander.

Was die weitere scenische Einrichtung des vierten Aktes betrifft, so ist es ein verkehrtes Verfahren, die Glostertragödie zugunsten der Learhandlung in der Weise zu verkürzen, wie es bei den meisten Aufführungen und auch in den Bearbeitungen von Oechelhäuser und Possart geschieht, wo nicht nur der Sprung von der Doverklippe, sondern auch die erste Scene zwischen Edgar und dem Vater getilgt ist und von dieser ganzen Scenenreihe nur wenige Worte geblieben sind. Es ist allerdings richtig, daß die Glosterscenen im vierten Akt ein bedeutendes Uebergewicht über die Haupthandlung gewinnen, namentlich wenn die Blendungsscene noch in diesen Akt gezogen wird. Allein das ist keineswegs ein Schade für das Gesamtbild der Dichtung. Die Glosterscenen bilden keine Episode, sondern eine der Leartragödie gleichberechtigte Nebenhandlung, die in allen einzelnen Zügen ein charakteristisches Gegenbild zu jener bietet. Das ist das Eigentümliche in der Oekonomie dieser Tragödie, daß sich die Fäden der Handlung scheinbar zerteilen und verwirren, während der Dichter sie mit wunderbarer Kunst doch alle auf einen Punkt zusammenführt und dadurch dem Gesamtgemälde jenen außerordentlichen Farbenreichtum zu geben weiß. Verkürzt man die Glosterscenen des vierten Aktes in der üblichen

Weiſe, ſo leidet darunter das Geſamtbild, und die Gloſtertragödie ſelbſt verliert eine Reihe ihrer eigenartigſten Züge.

Für die unbeſchränkte Beibehaltung der Gloſterſcenen im vierten Akte ſpricht noch ein weiterer Umſtand. Kaum eine andre Tragödie bedarf ſo ſehr der verſöhnenden Elemente wie König Lear. Der Greuel geſchehen hier ſo viel, das Herbe und Peinigende häuft ſich in einer ſo erdrückenden Weiſe, daß die wenigen weichern Töne, die wenigen harmoniſchen Akkorde, die dem Hörer aus dieſem Meere der Disharmonien entgegentönen, bei der Aufführung unter keiner Bedingung unterdrückt werden ſollten. Gerade die Gloſterſcenen des vierten Aktes, die erſte ſowohl, wie der fingierte Sprung von der Doverklippe, bilden in dieſer Beziehung einen ſehr wohltuenden Kontraſt gegenüber den ſie einſchließenden Wahnſinnsſcenen der Leartragödie. Sie ſind wohlberechnete Ruhepunkte in dem wirbelnden Tumulte der ſich ſelbſt überſtürzenden Leidenſchaften dieſes Dramas. Daß ſie rein dichteriſch zu den ſchönſten Teilen der Tragödie gehören, iſt allgemein anerkannt.

Für die übliche Weglaſſung der Sprungſcene pflegt man geltend zu machen, ſie entgehe ſchwer der Gefahr, einen Heiterkeitserfolg hervorzurufen. Wird die Scene, wie es ja auch der Wortlaut der Dichtung nahelegt, in der Weiſe geſpielt, daß Gloſter auf der platten Erde ſtehend ſpringt, ſo mag die Gefahr einer komiſchen Wirkung für einen Teil des Publikums vielleicht ſchwer zu umgehen ſein.

Dieſe Gefahr dürfte aber vollkommen ausgeſchloſſen ſein, bei folgender Art der Anordnung: Edgar führt Gloſter auf eine wirkliche kleine Anhöhe, die auf der einen Seite ſteil, einer Klippe gleich, zur Bühne abfällt. Sie iſt ungefähr drei bis vier Fuß über der Bühne erhöht. Von hier geſchieht der Sprung. Gloſter ſpringt alſo nicht von der platten Erde, ſondern von einer wirklichen Höhe; nur iſt dieſe ſo niedrig, daß Edgar mit Sicherheit annehmen kann, der Vater werde keinen Schaden nehmen. Abgeſehen davon, daß eine komiſche Wirkung bei dieſer Art der Darſtellung mit ziemlicher Sicherheit vermieden wird, erhält der ganze Vorgang auch größere Wahrſcheinlichkeit.

Wenn Gloster einen Sprung von einer wirklichen Höhe tu wird die Täuschung, die ihn wähnen läßt, er sei von d Doverklippe herabgesprungen, weit glaubhafter erscheinen, al bei der andern Art der Darstellung, die ein wunderbares Ein bildungsvermögen bei dem alten Manne voraussetzt[20]).

Im übrigen ist es wünschenswert, daß der landschaf liche Hintergrund dieser Scene die wirkliche Doverklippe zeig mit Fernblick auf das Meer: die Höhe, von der Gloster spring muß gewissermaßen ein Abbild der Doverklippe im kleine sein. Edgar nimmt die Farben zu seiner Schilderung dem Bild der Natur ab, das ihm vor Augen steht.

Die Scenenfolge des vierten Aktes wäre demnach in fo gender Weise zu ordnen. Der Aufzug beginnt mit der Ver dungsscene in Glosters Schloß, für die das Zimmer der zweite Scene des ersten Aktes zu verwenden ist. Als Einleitung dien der Scene das kurze Gespräch zwischen Cornwall und Edmund das im Original die fünfte Scene des dritten Aktes bilde Die Blendung Glosters geschieht hinter der Scene; die Er mordung des Dieners durch Regan fällt fort; der Diener ent flieht, nachdem er Cornwall verwundet hat. Mit den Worte „Dies kommt zur Unzeit; gib mir deinen Arm“ läßt sic Cornwall von Regan fortführen, und der Schauplatz verwandel sich für die zweite Scene des Aktes in die Landschaft, wo Edga mit dem blinden Vater zusammentrifft. Als dritte Scene folge die Auftritte in Albaniens Schloß (IV, 2), für die ein kurze Zimmer zu wählen ist, das der offenen Verwandlung in di folgende Scene — Gegend bei Dover mit der Doverklippe — keine Schwierigkeiten entgegenstellt. Diese, die vierte Scene de Aktes, wird eingeleitet durch das Gespräch zwischen Cordeli und dem Arzte (IV, 4). Es empfiehlt sich, diese Scene fü die Aufführung beizubehalten und nicht die im Original voran gehende zwischen Kent und dem Ritter (IV, 3), da sich da Wiederauftreten Cordelias und ihre Fürsorge für den kranke Vater, wie Bolin sehr richtig bemerkt, viel lebendiger durch ih eignes Erscheinen exponiert, als durch die berichtenden Wort des Ritters an Kent. Cordelia tritt in dieser Scene nicht, wi

es häufig geſchieht, mit großem kriegeriſchem Gefolge auf, ſondern nur von dem Arzt und einigen wenigen Edelleuten begleitet. Es wird angenommen, daß das franzöſiſche Lager ſich in der Nähe befindet, und daß Cordelia dies mit wenigem Gefolge verlaſſen hat, um nach dem Vater, der in jener Gegend geſehen wurde, Kundſchaft einzuziehen. Als Cordelia mit den Ihrigen abgegangen iſt, kommen von der andern Seite Edgar und Gloſter. Es folgt der Sprung von der Klippe, in der oben angedeuteten Anordnung, mit den ſich daran anſchließenden Learſcenen des Originals. Daran reiht ſich als fünfte Scene der Auftritt im Zelt, der den vierten Akt mit Lears Worten ſchließt: „Vergeßt, vergebt; denn ich bin alt und kindiſch.“

Durch dieſe Anordnung wird der Akt ſceniſch etwas umſtändlicher als die übrigen Akte, indem er einen viermaligen Wechſel des Schauplatzes verlangt. Doch können alle Verwandlungen ohne Schwierigkeit bei offener Scene vollzogen werden. Nur die zweite und vierte Scene machen tiefere Bühne mit landſchaftlichem Hintergrund notwendig. In der Zeltſcene iſt Lear zu Beginn durch einen Vorhang verdeckt, der ſich erſt im Laufe der Scene lüftet und den auf dem Lager ruhenden König zeigt. Dadurch kann die Bühne auch für dieſe Scene bei offenem Vorhang verwandelt werden.

Die beiden erſten Scenen des fünften Aktes werden auf der Bühne ſehr vielfach geſtrichen und der Akt ſtatt deſſen unmittelbar mit der dritten Scene, alſo mit den Vorgängen nach Entſcheidung der Schlacht, eröffnet. Dieſe Anordnung iſt nicht empfehlenswert. Die erſte Scene des fünften Aktes iſt für die Klarlegung des Doppelverhältniſſes zwiſchen Edmund und den beiden Schweſtern von großer Bedeutung und darf um ſo weniger fehlen, als im vierten Akte ſchon das Geſpräch zwiſchen Regan und Oswald, das den Zuſchauer über Regans Verhältnis zu Edmund orientiert (IV, 5), dem Rotſtift meiſtens geopfert wird. Auf alle Fälle aber muß die erſte Scene des fünften Aktes durch eine Verwandlung von der folgenden, der großen Schlußſcene des Stückes, getrennt werden. Denn die eine Scene ſpielt vor Beginn, die andre nach Beendigung der Schlacht.

Werden beide Scenen auf demselben Schauplatz in unmittelbarer Folge gespielt, so stellt dies unglaubliche Zumutungen an die Phantasie des Zuschauers. Nur die Verwandlung vermag die Illusion zu wecken, daß bei Beginn der zweiten Scene ein größerer Zeitraum verflossen ist.

Dabei empfiehlt es sich, als Schauplatz für die erste Scene, statt der üblichen offenen Gegend mit dem britischen Lager, das Innere von Edmunds Zelt zu wählen. Der kleine abgeschlossene Raum eines Zeltes eignet sich weit besser für den intimen Charakter dieser Scene, die nur wenige Personen erfordert, als der große, offene Lagerraum, der im Hintergrund mit Kriegern ꝛc. besetzt ist. Regans vertrauliche, an Edmund gerichtete Fragen und vor allem dessen heikler Schlußmonolog verlieren auf dem weiten Schauplatz des offenen Lagers Glaubhaftigkeit und Stimmung, wogegen sie sich der engen Umrahmung des geschlossenen Zeltes vortrefflich einfügen. Sodann bietet diese Einrichtung den technischen Vorteil, daß die kurze Dekoration der ersten Scene die Vorbereitung des tiefen und umständlicheren Bühnenbildes für die Schlußscene möglich macht und eine rasche offene Verwandlung in die letzte Dekoration gestattet [21]).

Die Schlußscene selbst beginnt mit dem letzten Teil des kleinen Auftritts zwischen Edgar und Gloster (V, 2), dessen Beibehaltung schon deshalb wünschenswert ist, weil der Hörer durch Edgars Worte über den Stand der Schlacht unterrichtet und auf ihren Ausgang vorbereitet wird. Dann folgt die große Schlußscene des Stückes mit den üblichen Kürzungen. Dabei ist daran zu erinnern, daß das wundervolle einleitende Gespräch zwischen Lear und Cordelia vor ihrer Abführung zum Kerker, das in sämtlichen Buchbearbeitungen mit vollem Recht beibehalten ist, trotzdem bei sehr vielen Aufführungen dem Rotstift zum Opfer fällt. Damit geschieht der Dichtung schweres Unrecht, gegen das energischer Protest am Platze ist. Man kann nichts Verkehrteres tun, als in dieser Tragödie des Schreckens gerade die rührenden Momente zu tilgen. Auch Edgars Erzählung vom Tode Glosters, der unentbehrliche, versöhnende Schlußakkord der Glostertragödie ist, entgegen der bestehenden

Uebung, beizubehalten. Was den Schluß betrifft, ſo iſt der durch Virtuoſen-Einrichtungen vielfach verbreitete Brauch zu bekämpfen, das Drama mit den letzten Worten des ſterbenden Lear zu ſchließen. Auch hier ſind nach den vorangegangenen Wirren und Greueln die verſöhnenden und klärenden Töne, wie ſie namentlich aus Albaniens letzten Worten erklingen, eine erquickende Wohltat und ein äſthetiſches Bedürfnis für jeden, der in der Tragödie etwas mehr ſieht als die Folie für die Leiſtung eines paradierenden Learſpielers. Nachdem die Vertreter der alten Generation dahingeſunken ſind, muß ſich dem Zuſchauer in Albaniens Worten der ahnungsvolle Blick in eine troſtreichere Zukunft, getragen durch die Vertreter der jüngeren Generation, Edgar und Albanien, erſchließen.

Noch iſt notwendig, von dem dritten Akte rückwärts greifend, auch der beiden erſten Akte mit einigen Worten zu gedenken.

Die Art ihrer ſceniſchen Anordnung auf unſern Bühnen zeigt im allgemeinen ziemliche Uebereinſtimmung. Nur darüber gehen die Meinungen auseinander, an welche Stelle der erſte Akteinſchnitt am beſten zu legen ſei. Während Schreyvogel und die unter Eduard Devrient zu Karlsruhe geſpielte Einrichtung an der Akteinteilung der Folio-Ausgabe feſthalten, neigen die meiſten Bearbeiter, Oechelhäuſer, Otto Devrient, Poſſart, Röchy, Bolin, der Anſicht zu, daß der erſte Akt mit der Edmundſcene zu ſchließen und die Vorgänge auf Albaniens Schloß in den zweiten Akt zu ziehen ſeien. Dieſe Einteilung iſt im Intereſſe der Oekonomie der Handlung inſofern vorzuziehen, als der erſte Akt dann nichts weiter als die abgeſchloſſene Expoſition enthält, wogegen der zweite Akt die ganze Steigerung bis zu dem Höhepunkte des dritten Aktes umfaßt. Der Zeitraum, der zwiſchen Lears Thronentſagung und ſeinem Zuſammenſtoß mit Goneril gedacht iſt, ſpricht dafür, den Akteinſchnitt an dieſe Stelle zu legen.

Dagegen läßt ſich mit Recht geltend machen, daß der zweite Akt gegenüber dem erſten durch die Verlegung des Aktſchluſſes eine unverhältnismäßige, beinahe betäubende Ueberfülle

von Handlung erhält. In der Verstoßung des Königs durch Regan ist Lears Charakterentwicklung bereits in ein wesentlich verändertes Stadium getreten, gegenüber seiner Entzweiung mit Goneril. Faßt man die psychologische Entwicklung Lears in den ersten drei Akten ins Auge, so ergibt sich für die richtige Steigerung am besten die folgende Verteilung der Vorgänge: I. Akt — Thronentsagung und Verstoßung durch Goneril. II. Akt — Verstoßung durch Regan. III. Akt — Ausbruch des Wahnsinns auf der Heide. Die Vorgänge auf Albaniens Schloß sind so bedeutender und eindrucksvoller Art, daß ein Akteinschnitt nach diesen Scenen mehr am Platze ist, als die sofortige Anreihung der Auftritte in Glosters Schloß. Daß schon der erste Akt mit so wuchtigen Ereignissen wie der Entzweiung zwischen dem König und Goneril einsetzt, entspricht dem ganzen Charakter der handlungsreichen und sich in Greueln überstürzenden Tragödie. Zudem ist es wünschenswert, daß sämtliche Akte, wie es in der hier vorgeschlagenen Einrichtung der Fall ist, mit den bedeutenderen und eindrucksvolleren Vorgängen der Learhandlung schließen. Der zeitliche Zwischenraum, der die Thronentsagung und die Auftritte auf Albaniens Schloß trennt, kommt dem Zuschauer schon durch die dazwischenliegende Glosterscene zum Bewußtsein.

Endlich spricht noch ein bühnentechnischer Grund, der allerdings nicht ausschlaggebend ist, für die Akteinteilung der Folio. Die beiden offenen Verwandlungen des ersten Aktes lassen sich, bei Anwendung kurzer Bühne für die in der Mitte liegende Glosterscene, ohne jede Mühe vollziehen. Werden im zweiten Akt dagegen die in einer Halle von Albaniens Schloß und die im Vorhof von Glosters Palast spielenden Scenen unmittelbar neben einander gerückt, so wird die offene Verwandlung an dieser Stelle erschwert. Denn beide Scenen erfordern tiefe Bühne mit umständlichem scenischem Aufbau.

Unabhängig von der Akteinteilung ist die andre und minder wichtige Frage, ob die von Oechelhäuser, Possart, Röchy und Bolin eingeführte Aenderung zu billigen ist, derzufolge Edgars Vertreibung durch Edmund und dessen Be-

lohnung durch den irregeleiteten Vater (II, 1) gleich mit dem Schlusse der ersten Glosterscene (I, 2) verbunden wird. Diese Anordnung ist insofern allerdings empfehlenswert, als die Vorgänge dadurch mehr konzentriert werden und Edgars Flucht durch den unmittelbaren Anschluß an die erste Unterredung zwischen Edmund und Gloster auf der Bühne klarer und wirkungsvoller zur Anschauung kommt, als durch die Trennung, wie das Original sie zeigt. Dagegen erhält die Ausführung der Edmundschen Intrige auf dem Schauplatz des Schloßhofes und im Halbdunkel der einbrechenden Nacht mehr Wahrscheinlichkeit, als wenn sie in das Zimmer des ersten Aktes verlegt wird. Entscheidet man sich für die Zusammenlegung, so schließt man die Glosterscene am besten wie Possart, der Edmunds Monolog „Ein gläubiger Vater und ein edler Bruder" an das Ende dieser Scene rückt.

Die Weglassung der die Tragödie einleitenden Scene zwischen Kent, Gloster und Edmund, die Köchy befürwortet, ist selbstverständlich zurückzuweisen; desgleichen die seltsame Umarbeitung, die Bolin mit diesem Auftritt vornimmt, in der Absicht, dadurch schon hier das Liebesverhältnis zwischen Edmund und den beiden Schwestern vorzubereiten. Derartige Eingriffe überschreiten die Befugnisse des Bearbeiters. Auch die von einer ähnlichen Tendenz geleiteten Einschaltungen Köchys im zweiten Akte sind aus diesem Grunde abzulehnen. Es ist bezeichnend für diese Tragödie der zügellosen und ungebändigten, von keiner Sitte gehemmten Selbstsucht, daß das Verhältnis Edmunds zu den beiden Schwestern im vierten Akte mit einem male als fertige Tatsache auftaucht. Zudem ist es in die Hände der Darsteller gegeben, durch stummes Spiel — besonders im zweiten Akte, bei der Begegnung Edmunds mit den Frauen — die Entwicklung der spätern Beziehungen einigermaßen vorzubereiten.

Für den zweiten Akt ist es seit den Zeiten Schröders und Schreyvogels bis auf die Gegenwart herab Uebung geblieben, die vor Glosters Schloß spielenden Scenen (II, 1, 2 und 4) in unmittelbarer Folge aneinander zu reihen und Edgars Monolog (II, 3), der den im Originale zwischen der zweiten und

vierten Scene gedachten zeitlichen Zwischenraum überbrückt, an den Anfang des dritten Aktes auf die Heide zu verlegen. Gegen diese Anordnung ist insofern nichts einzuwenden, als es für die dem greisen König durch Cornwall zugefügte Beleidigung ziemlich gleichgültig ist, ob Kent einen ganzen Tag oder bloß eine Stunde im Block sitzt. Von diesem Standpunkt aus kann Lears Auftritt (II, 4) unmittelbar an Kents Monolog im Block angeschlossen werden. Dagegen wird die eigentümliche Chronologie des Originals durch diese Zusammenlegung verwischt. Die erst am nächstfolgenden Nachmittag spielenden Scenen, wo Lear bei Regan eintrifft, müssen bei der üblichen Anordnung, gleich den unmittelbar vorangehenden Scenen (II, 1 und 2), in der Nacht spielen. Abgesehen von den Ungereimtheiten und Unwahrscheinlichkeiten, die sich hieraus für die Situationen ergeben, wird der besondere Stimmungsreiz dieser Scenen, während deren der Nachmittag sich zum Abend neigt und gleichzeitig mit dem allmählichen Nahen des Unwetters das Dunkel der Nacht hereinzubrechen beginnt, bedeutend abgeschwächt. Aus diesem Grunde wäre es zu wünschen, daß die beiden Scenengruppen wie im Originale getrennt blieben. Der dazwischen liegende Monolog Edgars, der den zeitlichen Zwischenraum am besten zum Ausdruck bringt, kann vor einem einfachen landschaftlichen Prospekt in kürzester Bühnentiefe gespielt werden, sodaß die Dekoration des Schloßhofes mit dem gefesselten Kent dahinter unverändert bleibt.

Für den Schluß dieses Aktes ist endlich noch hervorzuheben, daß der leider noch heute meistens übliche Brauch, mit Lears letzten Worten „O Narr, ich werde rasend!“ zu schließen, — ein Brauch, der nur dem egoistischen Wunsche des Leardarstellers nach einem wirkungsvollen Abgang, nicht aber dem Interesse der Dichtung dient — auf den bessern Bühnen endgültig aufgegeben werden sollte. Nicht nur Oechelhäuser, auch Männer der Bühnenpraxis, wie Schreyvogel und Devrient, haben die nachfolgende kleine Scene mit vollem Rechte beibehalten. Hat man nicht bloß die einseitige Herausarbeitung der Hauptrolle im Auge, sondern die Gesamtgruppe der ihn umgebenden Per-

ſonen, ſo muß man in dieſer Schlußſcene, wo ſich die gefühlsrohe Selbſtſucht der Töchter in ihrer ganzen Nacktheit enthüllt, den eigentlichen Höhe- und Gipfelpunkt des zweiten Aktes erkennen. Auch ſchwächt die Scene die Wirkung des Vorangegangenen keineswegs ab, gibt dem zweiten Akte vielmehr einen höchſt eigenartigen, grauſig-ſtimmungsvollen Abſchluß. Nur muß die Regie den Auftritt in wirkſamer Weiſe unterſtützen: durch das allmähliche Herannahen des Gewitters, das gleichzeitig mit der beginnenden Dämmerung ſeine erſten Vorboten entſendet. Schon während der letzten Rede Lears wird ganz in der Ferne das dumpfe Rollen des Gewitters hörbar. Dies wiederholt ſich nach Lears letzten Worten, während er mit dem Narren von der Bühne ſtürzt. Während des folgenden kommt das Gewitter näher, die Dunkelheit nimmt zu. Bei Cornwalls Schlußrede ſetzt abermals ein dumpf verhallender Donner ein; zu gleicher Zeit werden die unheimlichen Töne des nahenden Sturmes vernehmbar.

Zur Aufführung des Sommernachtstraums.

Die erste Aufführung des Sommernachtstraums, die, einem Lieblingswunsche Friedrich Wilhelms IV. entsprechend, am 14. Oktober 1843 im Neuen Palais zu Potsdam in Scene ging und die bis dahin verbreitete Legende von der angeblichen Unaufführbarkeit des Stückes zerstörte, ist für die Darstellung des Lustspiels auf der deutschen Bühne bis zu einem gewissen Grade vorbildlich geworden. Die von Tieck herrührende Einrichtung und Inscenierung des Stückes ist, in ihren Grundzügen wenigstens, für die Aufführungen auf den Theatern maßgebend geblieben.

Mit Recht hat man von Tieck die dreiaktige Einteilung des Lustspiels übernommen, indem man die drei mittleren Akte des Originals zu einem ununterbrochenen Ganzen zusammenfaßt und die von Mendelssohn für den dritten und vierten Akt komponierten Einleitungsstücke als Zwischenspiele bei offener Scene spielen läßt. Auch in der scenischen Anordnung lassen sich, namentlich beim Waldakt, noch manche Erinnerungen an das von Tieck vorgenommene Arrangement wahrnehmen; dagegen hat die fortgeschrittene dekorative Technik den an das Vorbild der altenglischen Bühne sich anlehnenden Aufbau jener ersten Vorstellung in vielfacher Weise verändert und weiter entwickelt.

Die Verschiedenheiten der scenischen Einrichtung beschränken sich im wesentlichen auf die Wahl des Schauplatzes für den ersten und dritten Akt, insbesondere des Schauplatzes für die beiden Handwerkerscenen: die zweite Scene des ersten und die zweite Scene des vierten Aktes. Für die einleitende Scene des Stückes wählt man an den meisten Theatern eine offene

Halle oder einen Saal im Palaste des Theseus und verwandelt sodann den Schauplatz für die darauffolgende Handwerkerscene in das Innere einer Hütte. Derselbe Schauplatz wird vielfach für die Schlußscene des zweiten Aktes (Original IV, 2) gewählt, wo Zettel sich mit seinen Genossen wieder zusammenfindet. In der Aufführung des Sommernachtstraums am Berliner Schauspielhause wird diese Verwandlung dadurch vermieden, daß nach Zettels Monolog (IV, 1) die Handwerker im Wald erscheinen; Zettel tritt von derselben Seite, nach der er mit Schluß seines Monologes abgegangen ist, wieder auf die Bühne; in dieser Weise kann der Akt auf demselben Schauplatz schließen, ohne daß eine Aenderung an dem Wortlaut des Originales notwendig wird. Diese Einrichtung, obwohl durch das Verschwinden und unmotivierte Wiedererscheinen Zettels an sich nicht eben schön, ist jedenfalls einer Verwandlung am Schlusse des zweiten Aktes vorzuziehen. Denn durch eine Verwandlung unmittelbar vor dem Schlusse des langgedehnten zweiten Aktes wird die einheitliche und schöne Wirkung des zauberhaften Waldaktes gefährdet und die Stimmung leicht ernüchtert. Nach dem Vorgange von Oechelhäusers Einrichtung hat man da und dort wohl zu dem Auskunftsmittel gegriffen, den Waldakt mit Zettels Monolog zu schließen, und die folgende Handwerkerscene an den Anfang des dritten Aktes zu legen, wo der Schauplatz dann aus der Hütte in den Festsaal bei Theseus verwandelt wird. Allein diese Einrichtung ist deshalb zu mißbilligen, weil der Hochzeitsmarsch, der die Scene im Festsaal einleitet, in diesem Falle während der Verwandlung gespielt, der Schlußakt selbst aber — was angesichts der ganzen musikalischen Einkleidung des Stückes wenig geschmackvoll wäre — ohne jede musikalische Einleitung eröffnet werden müßte.

Den glücklichsten Ausweg in diesem Punkte hat Eduard Devrient in seiner Bühneneinrichtung des Lustspiels gefunden. Er läßt nach dem Abgange des Theseus und der liebenden Paare, während Zettel in der Laube weiterschläft, die Handwerker, die beim Anbruch des Tages nach dem verschwundenen Freunde Umschau halten, im Wald erscheinen. Sie finden den

Schlafenden, dieſer erwacht und berichtet den Genoſſen den Inhalt ſeines ſeltſamen Traumes. Daran ſchließen ſich die auf die Komödie bezüglichen Ermahnungen (IV, 2), die den Akt wie im Originale ſchließen. Dieſe Art der Anordnung iſt ungezwungen und macht nur die Einfügung einiger wenigen verbindenden Worte in den Shakeſpeareſchen Text notwendig.

Um einheitliche Schauplätze für die einzelnen Akte zu gewinnen, iſt Devrient noch einen Schritt weiter gegangen, indem er auch die Handwerkerſcene des erſten Aktes auf demſelben Schauplatz wie die Einleitungsſcene des Stückes, einem freien Platze vor dem Palaſte des Theſeus, ſpielen läßt. Indem Devrient denſelben freien Platz auch für den dritten Akt des Luſtſpiels verwendet, hat er für das ganze Stück nur zwei Dekorationen notwendig: den Wald für den dritten Akt und den Platz vor dem Palaſte für die beiden umſchließenden Akte.

Wohl kann man gegen dieſe Anordnung des erſten Aktes den Einwand erheben, es ſei nicht ſehr wahrſcheinlich, daß die Handwerker ihre Vorberatung über die vor dem Herzoge zu agierende Komödie auf einem freien Platz in unmittelbarer Nähe des herzoglichen Palaſtes abhalten. Doch iſt dieſer Einwand kaum von großem Gewichte gegenüber einem Stücke, deſſen bunte Phantaſtik jede Beurteilung ſeiner Vorgänge nach dem Maßſtabe der ſogenannten Wahrſcheinlichkeit von vorne herein ausſchließt. Auf alle Fälle wird der kleine Mißſtand, falls er überhaupt als ſolcher empfunden werden ſollte, weit aufgewogen durch die Vorteile der Devrientſchen Einrichtung, die jede ſtörende Verwandlung aus dem Stücke beſeitigt, jedem Akt einen einheitlichen Schauplatz gibt und dem Ganzen auch in der äußern dekorativen Anordnung eine gewiſſe wohltuende Symmetrie verleiht.

Die Dekoration des erſten Aktes[1]), ein von üppiger ſüdlicher Vegetation umrankter Gartenplatz, von dem auf der einen Seite des Hintergrundes eine Freitreppe zu der ſäulengetragenen Vorhalle des herzoglichen Palaſtes emporführt, während die andre Seite einen Durchblick auf Akropolis und die Iliſſos-Landſchaft gewährt, kann unbedenklich auch für den dritten Akt des

Luſtſpiels verwendet werden. Die Vorführung der Luſtbarkeiten, insbeſondere der Pyramus-Tragödie, kann ebenſogut unter dem freien ſüdlichen Himmel vor ſich gehn, wie in einem Gemache des Palaſtes. Auch für die Schlußſcene, die Spendung des Elfenſegens, iſt das Innere eines Gemaches kein unbedingtes Erfordernis. Der Phantaſie des Zuſchauers geſchieht vollkommen Genüge, wenn die Elfen über die Treppe und durch die Vorhalle des Palaſtes huſchen.

Mehr als andre Stücke des Briten geſtattet und fordert der Sommernachtstraum eine ſchöne und ſtimmungsvolle dekorative Ausſtattung. So iſt es gerechtfertigt, wenn man dem Zuge unſrer Zeit, der ſich in dem Streben nach glänzender und prunkvoller äußerer Ausſtattung bekundet, gerade bei dieſem Werke Rechnung trägt und die Wunder moderner Ausſtattungskunſt hier einer würdigen künſtleriſchen Aufgabe dienſtbar macht. Doch iſt auch hierin eine gewiſſe Grenze nicht zu überſchreiten. Die Ausſtattung als ſolche darf auch hier nie zum Selbſtzweck werden; ſie darf nie vergeſſen laſſen, daß ſie nur eine dienende und unterſtützende Rolle zu ſpielen hat. Sie darf ſich nicht in den Vordergrund drängen auf Koſten des Wichtigern und Wertvollern: des Dichterwortes und der ſchauſpieleriſchen Wiedergabe des Kunſtwerks.

Auf welche Abwege eine mißverſtandene Nachahmung des Meininger Kunſtprinzipes zu führen vermag, konnte die vielberufene Wiesbadener Feſtvorſtellung des Sommernachtstraums (zum erſtenmal gegeben im Mai 1897) vor Augen führen. Wohl noch nie hat eine deutſche Bühne auf die Vorführung dieſer Komödie ſolch eine unerhörte und augenblendende Pracht von Dekorationen und Koſtümen verwendet. Die in der Ankündigung jener Vorſtellung verſprochenen Ueberraſchungen wurden dem Zuſchauer in reichſtem Maße zuteil. Schon als der Vorhang ſich über dem erſten Akte hob, wurde das Auge durch den Anblick eines Bacchanals überraſcht, das in einem Prunkſaal des herzoglichen Palaſtes zu Ehren des fürſtlichen Paares gefeiert wird; ein Schwarm verführeriſch gekleideter Schönen tummelt ſich in üppigem Reigen vor dem

in orientalischer Pracht auf Polstern gelagerten Paar und dem darum versammelten Hofstaat: das Ganze ein sinnberückendes, in seiner Art bezaubernd schönes Bild raffiniertester moderner Ausstattungskunst. Was diese stumme Scene aber, die eine beträchtliche Weile das Auge des Zuschauers gefangen nimmt, ehe der Dialog beginnt, mit Shakespeare und dem Sommernachtstraum zu schaffen hat, ist unerfindlich. Sie hat nicht nur mit der Dichtung nichts zu tun, sie steht vielmehr in direktem Widerspruche zu der Situation, wie sie nach dem Wortlaut des Textes zu Beginn des Stückes zu denken ist. Man vergleiche die Worte des Theseus:

Geh', Philostrat, berufe
Die junge Welt Athens zu Lustbarkeiten!
Erweck' den raschen leichten Geist der Lust.
Den Gram verweise hin zu Leichenzügen;
Der bleiche Gast geziemt nicht unserm Pomp.

Die Mahnung, den raschen leichten Geist der Lust zu erwecken und den Gram zu Leichenzügen zu verweisen, wird angesichts des bei der Wiesbadener Aufführung sich bietenden Bildes mit seinem Schwarme leichtgeschürzter Schönen zum mindesten als eine unnötige Sorge des edeln Herzogs empfunden. Die Einlage einer solchen opernhaften Introduktion ist um so mehr zu verwerfen, als sie zu ihrer musikalischen Begleitung ein längeres selbständiges Orchesterstück notwendig macht, für das sich im Rahmen der Mendelssohnschen Komposition kein Raum findet und das im unmittelbaren Anschluß an die zauberhaften Klänge der Ouverture nur matt und abschwächend zu wirken vermag.

Den geeignetsten Boden für die Entfaltung reicher Ausstattungskunst bietet naturgemäß der zweite Akt des Stückes, wo die Darstellung des Elfentreibens in dem Zauberwalde volle Berechtigung zu feenhafter und stimmungsvoller künstlerischer Ausstattung gibt. Die Ausführung des Bühnenbildes für diesen Akt läßt der Phantasie des Dekorationsmalers breiten Spielraum und ist an keine bestimmten Vorschriften gebunden. Die großen Vorteile, die die Anwendung von Brückwerk in ver-

ſchiedener Höhe auf dem hintern Teil der Bühne, die Herſtellung von unregelmäßig von oben nach unten führenden Wegen für die Vorgänge dieſes Aktes gewährt, läßt ſich ſelbſtverſtändlich keine einſichtsvolle Bühnenleitung entgehen. Die vielfach erörterte Frage, ob Titanias Laube nach Tiecks Vorbild in die Mitte, oder beſſer auf die Seite der Bühne zu legen ſei, kann prinzipiell wohl kaum entſchieden werden; es kann ſich das eine oder das andre empfehlen, je nach den Intentionen des inſcenierenden Regiſſeurs, und je nachdem der Maler die Laube mit dem dekorativen Geſamtbild organiſch zu verbinden weiß.

Der Darſtellung der Elfenſcenen auf unſern Bühnen haftet faſt ausnahmslos zu viel des Balletmäßigen an. Das iſt ſchwer zu vermeiden, ſolange zur Darſtellung der Elfen erwachſenes Balletperſonal verwendet wird. Durch die unleidliche Manier und Unnatur des Ballets wird die ganze Poeſie der Elfenſcenen vernichtet, der Duft des Zauberhaften abgeſtreift. Das richtige iſt wohl die ausſchließliche Verwendung von Kindern, die allein ungefähr den Eindruck von Elfen hervorzubringen vermögen. In ſolcher Weiſe ſind die Elfenſcenen am Berliner Schauſpielhauſe unter Max Grubes Leitung vortrefflich inſceniert. Die Schwierigkeit bei der Verwendung von Kindern beſteht nur darin, den Chor der Sängerinnen, der für die Geſangsnummern nicht zu entbehren iſt, in geeigneter Weiſe unterzubringen. Die Berliner Inſcenierung hilft ſich dadurch, daß ſie die Sängerinnen teils auf einem nach abwärts führenden Wege, teils hinter Strauchwerk und andern Verſatzſtücken aufſtellt, in einer Weiſe, daß die wirkliche Größe der Sängerinnen dem Zuſchauer verborgen bleibt und ſie für deſſen Auge kaum größer erſcheinen als die den Reigen ausführenden Kinder. In der Schlußſcene des Stückes ſind nur die Kinder auf der Bühne, während der Chor hinter der transparent gemalten Hinterwand aufgeſtellt iſt; auf dieſe Weiſe ſehen die Sängerinnen, die im Dunkeln ſtehn, den Kapellmeiſter, ohne ſelbſt vom Publikum geſehen zu werden.

Bei der Rolle des Puck hat ſich ſeit deſſen erſter Darſtellung durch Charlotte von Hagn die Tradition der weiblichen Beſetzung als unfehlbares Dogma bei uns eingebürgert. Ob

dieſe Tradition unbedingte Billigung verdient, iſt ebenſo zu bezweifeln wie die Möglichkeit, damit zu brechen. Das Publikum hat ſich an das verkehrte Bild, das ihm in den weitaus meiſten Fällen durch die Darſtellerin geboten wird, derart gewöhnt, daß es die Neuerung, ihm in dieſer Figur die Reize einer Hoſenrolle zu entziehen, wahrſcheinlich wie einen unerhörten Einbruch in altgeheiligte Rechte empfinden würde. Trotzdem ließe ſich darüber ſtreiten, ob nicht unter Umſtänden ein geeigneter jugendlicher Schauſpieler das Weſen des derben Waldkobolds, der von der Schar der Elfen ſcharf unterſchieden iſt, weit beſſer und charakteriſtiſcher zum Ausdruck brächte, als eine Darſtellerin, die in den ſeltenſten Fällen die Weiblichkeit ſo zu verleugnen vermag, wie es für dieſe Geſtalt notwendig iſt. Nicht jede Bühne iſt im glücklichen Beſitz einer Künſtlerin wie Paula Konrad, die mit der weiblichen Beſetzung in vollem Maße ausſöhnt, indem ſie die Rolle, unter vollſtändiger Verleugnung ihres Geſchlechts, mit einer weitab von aller Manier liegenden Natürlichkeit, in meiſterhafter Friſche und Derbheit zu verkörpern weiß [2]). Es dürfte ſich in unſrer, dem Experimentieren ſonſt ſo geneigten Zeit zum mindeſten der Verſuch lohnen, das Publikum einmal durch einen männlichen Puck zu überraſchen.

Auf alle Fälle müßte der Koſtümierung des Puck das Balletmäßige genommen werden, das ihm bei den meiſten Darſtellungen des Stückes noch anhaftet. Anſtelle des üblichen roſa- oder blaufarbenen, am Halſe zierlich ausgeſchnittenen Kleidchen, mit den traditionellen Engelsflügelchen, müßte eine dunkle, der Farbe der Erde ähnelnde Gewandung treten, die den Erdkobold von vorne herein in greifbaren Gegenſatz zu den ätheriſchen Lichtgeſtalten der Elfen bringt.

Bei der Darſtellung des Oberon hat man ſich ſchon da und dort, was als ein Fortſchritt zu begrüßen iſt, für die männliche Beſetzung entſchieden.

Zu den vielen Verkehrtheiten, denen man bei der Aufführung des Sommernachtstraums begegnet, gehört auch der Brauch, während des Mendelsſohnſchen Notturnos das Auge des Zuſchauers durch allerhand Spielereien zu unterhalten, ſei es nun,

daß dieſe in Tanzevolutionen der Elfen beſtehn, ſei es darin, daß Puck ſich zwiſchen den ſchlafenden Paaren herumtummelt und Schabernack mit ihnen treibt, indem er ſie an der Naſe kitzelt, ſie zum Nieſen reizt und was dergleichen Geſchmacklosigkeiten mehr ſind. Ebenſo verfehlt iſt es natürlich, das Notturno, wie es auch wohl zu geſchehen pflegt, als Begleitung zu einer pantomimiſchen Scene zu benutzen: der Auslieferung des indiſchen Knaben an Oberon, über die dieſer in der darauffolgenden Scene berichtet. Abgeſehen von der unerlaubten Willkür, die dieſen Vorgang dem Zuſchauer ganz unnötigerweiſe vor Augen führt, paßt das Notturno ganz und gar nicht zur Begleitung für eine ſolche Pantomime. Dies alles iſt mehr oder minder eine Verſündigung an der Dichtung und vor allem an Mendelsſohns Muſik. Das Notturno, urſprünglich als Einleitungsmuſik zum vierten Akte gedacht, iſt bei unſrer ſceniſchen Einrichtung des Stückes ein muſikaliſches Zwiſchenſpiel, eine ſtimmungsvolle Nachtmuſik und weiter nichts. Sie iſt zu ſpielen, ohne daß irgend welche Bewegung auf der Bühne vor ſich geht; alles, was die Aufmerkſamkeit von den Tönen dieſes Stückes ablenken könnte, iſt auf das ſtrengſte zu vermeiden.

Der dritte Akt wird nach der üblichen Theatertradition in der Weiſe eingeleitet, daß der Vorhang ſchon während des Hochzeitsmarſches in die Höhe geht und der Hochzeitszug ſich unter den Klängen der Muſik in den Saal oder den Garten herabbewegt. Bei der Wiesbadener Aufführung benutzt man dieſen Hochzeitszug, ein Prunk- und Paradeſtück raffinierteſter Ausſtattungskunſt in Scene zu ſetzen. Durch die Fülle der dabei verwendeten Perſonen, durch die blendende Pracht der Koſtüme, durch die Evolutionen der den Zug begleitenden Tänzerinnen ꝛc., glaubt man ſich vor den Triumphzug eines heimkehrenden Helden aus der großen Oper verſetzt. Dieſer Aufzug wurde von vielen Seiten als der nicht genug zu bewundernde Glanz- und Höhepunkt der Wiesbadener Aufführung geprieſen. Nur überſah man dabei, daß durch dieſen waffen- und farbenſtrotzenden Prunkzug ein fremder, allzu ſchwerer Akkord

in das Stück hineingetragen wird, der mit dem übermütigheitern Charakter des graziösen Märchenspiels schlecht zusammenstimmt. Daß dabei die Nebensache für das Publikum zur Hauptsache, die Hauptsache aber zur Nebensache wird, ist die natürliche Folge solcher Ausstattungskünste. Es ist selbstverständlich, daß das Auge des Zuschauers auch während des Dialogs, nachdem die Klänge des Marsches verstummt sind, damit beschäftigt bleibt, die Fülle des zu Schauenden in sich aufzunehmen. Während Theseus „des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend" in Shakespeares Wundertönen preist, wird das Auge des Zuschauers durch ballspielende griechische Schönen und andre Sehenswürdigkeiten in Anspruch genommen.

Vielleicht wäre die Frage der Erwägung wert, ob nicht überhaupt die Beseitigung des üblichen Hochzeitszuges, als scenischer Begleitung zu dem Mendelssohnschen Marsche, zu empfehlen wäre. Der Hochzeitsmarsch würde, in seiner einheitlichen musikalischen Wirkung gehoben, durchweg bei geschlossenem Vorhang zu spielen sein; wenn der Vorhang sich hebt, wären Theseus und sein Gefolge, gruppenweise in Gesprächen vereinigt, in Erwartung der aufzuführenden Lustbarkeiten im Garten und im Vorbau zum Palaste versammelt. Jedenfalls würden die einleitenden Worte des Aktes „Was diese Liebenden erzählen, mein Gemahl, ist wundervoll", die auf ein soeben im Gange befindliches Gespräch zwischen Theseus und Hippolyta zu deuten scheinen (ein Gespräch während des Hochzeitszuges und des Paukenlärms des Marsches!), zu einer derartigen Anordnung besser passen, als zu der auf unsern Bühnen beliebten Einrichtung, wo das Ohr den unmittelbaren Anschluß jener Dialogworte an den Schluß des Hochzeitszugs stets als eine der Vermittlungstöne bedürftige Disharmonie empfindet.

Für die Schlußscene des Stückes ist unter allen Umständen, schon wegen der Mendelssohnschen Musik, an dem Wortlaute des Originales festzuhalten. Mit den Worten „Nun genung! Fort im Sprung! Trefft mich in der Dämmerung!" und der Wiederholung dieser Worte durch den Chor hat die gesamte Elfenschar von der Bühne zu verschwinden. Die Eigenart des

Schluſſes wird zerſtört, wenn die Elfen während Pucks Epilog auf der Bühne bleiben, um ſich in einem ſogenannten prachtvollen Gruppenbild dem Publikum zu präſentieren. Noch ſchlimmer iſt die bei der Wiesbadener Feſtvorſtellung getroffene Neuerung, daß ſich während des Elfenchores der Saal mit einem male in einen rankenumſponnenen Zaubergarten verwandelt, in dem die Elfen, unter Wegfall des Epilogs, in maleriſcher Balletgruppierung mit obligaten Beleuchtungseffekten verharren. Das heißt, Shakeſpeares Dichtung in eine gewöhnliche, auf den Beifall der Galerie berechnete Opernfeerie verwandeln.

An Bühnen, wo für die Vorſtellung des Sommernachtstraums ein teilbarer Tuchvorhang zur Verfügung ſteht, hat ſich nach engliſchem Vorbild da und dort ein nachahmenswerter Brauch eingebürgert: ſchon während der letzten Takte des leiſe verhallenden Elfenchors „Nun genung! Fort im Sprung!“ ſchließt ſich langſam der Vorhang; dann erſcheint Puck mit dem Kopf in der Oeffnung des geſchloſſenen Vorhangs und ſpricht in dieſer Weiſe den Epilog. Das macht ſich ſehr niedlich und bringt den Charakter der Schlußworte als eines an das Publikum ſich wendenden Epilogs in prägnanter Weiſe zum Ausdruck.

Die Wirkung des Sommernachtstraums auf der heutigen Bühne beruht in erſter Linie auf dem duftigen und märchenhaften Reize der muſikdurchwobenen Elfenwelt und andrerſeits auf der grotesken und unverwüſtlichen Komik der Rüpelſcenen. Bei der zwiſchen der Feenwelt und den Rüpeln inmitte liegenden Perſonengruppe, der des Theſeus, ſeiner Umgebung und der beiden Liebespaare, iſt die Richtigkeit von Oechelhäuſers Wahrnehmung nicht zu beſtreiten, daß die von dieſen Perſonen getragene Haupthandlung des Stückes nicht nur zur Bühnenwirkung wenig beizutragen, ſondern vielfach eine ausgeſprochene Langeweile auszuſtrömen pflegt. Indem Oechelhäuſer dem Grunde dieſer Erſcheinung nachzuſpüren ſucht, kommt er zu dem Reſultate, daß dieſer in der unbeſtimmten, zwiſchen ernſtem Pathos und leichtem Scherze farblos hin und her ſchwankenden Darſtellung der betreffenden Scenen zu finden ſei. Ausgehend

von der Ulricischen Auffassung des Sommernachtstraums, die in dem Gedicht in allen seinen Teilen eine geistreiche Parodie der Hauptgebiete des menschlichen Lebens erblicken will, stellt Oechelhäuser die Forderung, daß auch in der Darstellung diese parodistische Färbung durchweg zutage trete, daß sämtliche Rollen objektiv oder subjektiv komisch wirken und die Darsteller sich selbst der parodistischen Tendenz ihres Tuns und Treibens bewußt sein müßten.

Es sei dahingestellt, ob und inwieweit die Ulricische Auffassung von der parodistischen Tendenz des Stückes zu billigen ist. Aber selbst wenn ein Zweifel über solche Tendenzen der Dichtung ausgeschlossen wäre, würden diese auf der Bühne nur dann zum richtigen Ausdruck kommen, wenn die Darsteller der beiden Liebespaare bemüht sind, unter strengster Vermeidung jedes an die Parodie erinnernden Tones, ihre Gefühle, Empfindungen und Leidenschaften möglichst wahr und überzeugend zum Ausdruck zu bringen. Nur wenn die Personen des Stückes von den geschilderten Leidenschaften wirklich erfaßt zu sein scheinen, können die Intentionen des Dichters, der uns mit liebenswürdiger Ironie die flüchtig von einem Gegenstande zum andern hin und her springenden Liebeslaunen vor Augen führt, auf der Bühne zu ihrem Rechte kommen. Sobald der Darsteller durch einen komisch übertreibenden, parodistischen Ton in den Schwüren und Beteuerungen der Liebesscenen zu erkennen gibt, daß es ihm eigentlich gar nicht Ernst ist mit dem, was er spricht, sobald eine bewußt parodistische Färbung in der Darstellung zutage tritt: ist es mit dem ganzen naiven Reiz der Aufführung zu Ende. Vor den Gefahren einer solchen Spielweise ist um so mehr zu warnen, als unsre Darsteller so schon weit mehr als es heilsam ist, zu einer parodistischen Spielart neigen, die in vornehmer Selbstgefälligkeit über der Gestalt des Dichters steht und mit der Rolle spielt, anstatt in voller Naivität und Selbstentäußerung in der Rolle aufzugehn.

Die Rettung der Liebesscenen für die Bühne ist vielmehr darin zu suchen, daß sie charakteristisch, in möglichst individueller Färbung der einzelnen Gestalten, aber vor allem in einheitlichem

und alle parodiſtiſche Färbung vermeidendem Ernſte geſpielt werden. Dabei iſt darauf zu achten, daß dieſe Scenen durchweg das raſcheſte Tempo verlangen; beſinnungs- und atemlos, wie vom Sturmwind getrieben, müſſen dieſe unſtät ſich überſtürzenden Leidenſchaften an unſerm Auge vorüberjagen — gleich den aufgeregten Träumen einer ſchwülen Sommernacht. Bei allem Ernſte der Darſtellung ſind ſchwere und breite Töne, Unterbrechungen und Verſchleppungen ſo weit als irgend möglich zu vermeiden.

Dieſe Auffaſſung ſchließt keineswegs aus, daß beiſpielsweiſe die von Theſeus gegen Hermia ausgeſprochene Androhung des Todes, entſprechend dem Winke, den Feodor Wehl in ſeinen Didaskalien gegeben hat, in der Weiſe geſprochen wird, daß dieſe Drohung nur als ein ſcherzhaft angewandtes Schreckmittel des Herzogs erſcheint. Theſeus darf dabei allerdings nur Ägeus gegenüber durch ein entſprechendes Mienenſpiel und durch eine diskrete Färbung des Tones zu erkennen geben, daß es ihm mit der Ausführung der Drohung nicht Ernſt iſt; gegenüber Hermia aber ſpielt er gute und glaubwürdige Komödie.

Als etwas Selbſtverſtändliches und nicht leicht zu Verfehlendes wird im allgemeinen die Darſtellung der Rüpelſcenen, insbeſondere die der Pyramus-Komödie, angeſehen. Und doch liegt hier der wundeſte Punkt in der Aufführung des Luſtſpiels; wenn irgendwo, ſo wäre hier ein energiſcher Bruch mit der verjährten Tradition und eine vollkommene und durchgreifende Reform der überlieferten Spielweiſe notwendig. Die Art, wie die Pyramus-Komödie an großen und kleinen Bühnen ausnahmslos geſpielt wird, iſt dazu angetan, die künſtleriſche Wirkung des köſtlichen Zwiſchenſpiels aufzuheben und ganz und gar zu vernichten. Der Grund iſt ſehr einfach: anſtatt daß ſich die Schauſpieler in die Situation von Handwerkern zu verſetzen ſuchen, die ſich mit größtem Ernſt und heiligem Eifer, aber bei völliger Unzulänglichkeit des künſtleriſchen Könnens vor ihrem Herzog produzieren wollen, anſtatt deſſen gefallen ſich die Darſteller der Rüpelkomödie in einer unabläſſig parodierenden, bewußten und abſichtlichen Poſſenreißerei,

die im schroffsten Widerspruche zu dem Charakter des Spieles und der Spieler steht. Es wird so gespielt, als ob die Handwerker komisch sein wollten; als ob sie auf das genauste wüßten, daß sie urdrollige Käuze sind; damit wird der Sinn der Komödie zerstört, ihre ganze Naivität zugrunde gerichtet.

Es ist kaum nötig, an die zahlreichen Einzelheiten zu erinnern, in denen diese Auffassung des Zwischenspiels zutage tritt; sie sind jedem, der das Stück auf der Bühne gesehen hat, gegenwärtig. Wer kennt nicht die geschmackvollen Scherze, die beim Tode von Pyramus und Thisbe üblich sind! Pyramus sticht sich mit dem Schwert in möglichst auffälliger Weise zwischen Oberkörper und Arm, dann legt er sich gemächlich auf den Boden; als Thisbe sich erdolchen will und nach der Waffe sucht, reicht ihr der Tote in aller Behaglichkeit das Schwert; sie stirbt in gleicher Weise, legt sich genau parallel neben Pyramus, zupft sich vorher fein sittiglich die Kleider zurecht, ꝛc. Den gleichen Charakter tragen die an den Zirkus erinnernden Späße, womit die Darsteller der Wand, des Löwen, des Mondes ihre Rollen auszustatten pflegen. Man kann auf ersten Bühnen Zeuge des feinsinnigen Scherzes sein, daß der Löwe während des Spieles den Schwanz verliert, daß dann ein andrer Spieler das seinem Kollegen abhanden gekommene Requisit vom Boden hebt und es mit ehrfurchtsvoller Verbeugung dem Herzog präsentiert. Es ist geradezu unglaublich, wie sich ein gebildetes Publikum derartige Albernheiten bieten lassen mag und wie eine ernste Kritik dergleichen durchlassen kann, ohne gegen eine solche Verketzerung Shakespeareſcher Kunst mit Flammenworten Protest zu erheben.

Auf welche Art die Rüpelkomödie im Gegensatze zu der üblichen Spaßmacherei gespielt werden müßte, ist an sich so selbstverständlich, daß man sich wundern muß, wie es überhaupt verfehlt werden kann. — Wer sind die Darsteller der Rüpelkomödie und was wollen sie? — Philostrat kennzeichnet die dilettierenden Spieler in seiner Ankündigung der bevorstehenden Lustbarkeiten:

Männer, hart von Sauſt,
Die in Athen hier ihr Gewerbe treiben,
Die nie den Geiſt zur Arbeit noch geübt,
Und nun ihr widerſpenſtiges Gedächtnis
Mit dieſem Stück auf euer Feſt geplagt.

Mit heiligem Ernſt haben ſie ſich zuſammengefunden, um ſich bei der Vermählungsfeier des Herzogs durch die Aufführung der Pyramus-Tragödie wohlverdiente Lorbeern zu erwerben. Nichts liegt ihnen ferner, als der Gedanke, daß ſie ihrer Aufgabe nicht gewachſen ſeien oder gar daß ſie lächerlich wirken könnten. Die Talentloſigkeit ſeiner Genoſſen überragt nur Zettel, der Weber; er iſt die Seele des Unternehmens, er hält ſich für ein Genie und wird als ſolches von den andern anerkannt, er iſt der einzige, der eine gewiſſe Begabung für die Kunſt des Mimen beſitzt. Er weiß, wie man auf der Bühne Arme und Beine ſchlenkert, er weiß, wie man brüllen und wimmern muß, wenn man ſo wirken will, wie die ſchlechten Komödianten, die ſein Vorbild ſind. Voll Selbſtgefühl und Stolz, von dem erhebenden Bewußtſein getragen, daß er der Stern der Truppe iſt, ſchickt er ſich an, den Pyramus vor dem Herzog zu agieren. Im Gegenſatz zu ihm ſind alle andern mehr oder minder ängſtlich, vom Lampenfieber eingeſchüchtert, wenn gleich jeder einzelne nach Dilettantenart die Ueberzeugung in ſich trägt, daß er ſeinen Part recht befriedigend durchführen wird. Und ſo naht ſich der glorienverheißende Abend. Mit unerſchütterlichem Ernſt auf den Mienen, den heißen Angſtſchweiß auf der Stirn, treten ſie vor die erlauchte Zuhörerſchaft und haſpeln ihre mühſam erlernten Rollen herunter, wogegen Zettel ſiegesbewußt das Brillantfeuer ſeiner Talente erglänzen läßt. Der Gegenſatz der Naivität und des heiligen Ernſtes der Spieler zu der völligen Unzulänglichkeit ihres Könnens und dem hohlen, geſchraubten Pathos des dargeſtellten Spieles erzeugt die komiſche Wirkung, die hier erreicht werden muß und die nichts zu tun hat mit der kindlichen Heiterkeit, die durch die üblichen Zirkuswitze bei einem Teile des Publikums entzündet wird[3]). Die traditionelle Spielweiſe, die ſich abgeſehen von den erwähnten

Einzelheiten, beinahe in jedem Ton und in jeder Geste als bewußte, hoch über der Sache schwebende Parodie verrät, findet nur darin ihre Erklärung und eine gewisse Entschuldigung, daß der parodistisch gehaltene Text und das sinnlose, mit platten Trivialitäten wechselnde Pathos des aufgeführten Spieles den Darsteller auch zu einer parodistischen Behandlung in der schauspielerischen Wiedergabe herauszufordern scheint. Demgegenüber ist mit aller Entschiedenheit an der Auffassung festzuhalten, daß die dilettierenden Handwerker sich schon dem Grade ihrer Bildung gemäß des parodierenden Charakters des Spieles nicht bewußt sind, dieses vielmehr mit vollständiger Naivität und durchdrungen von dem Ernst ihres künstlerischen Unternehmens zur Darstellung bringen. Die Befürchtung, daß sich bei einer einheitlichen Darstellung des Spieles in diesem Sinne die Gefahr einer gewissen Monotonie einstellen dürfte, ist völlig unbegründet; denn die Charakterisierung der einzelnen Spieler ist so scharf, daß auch die schauspielerischen Leistungen der einzelnen in dem Zwischenspiel, innerhalb der einheitlichen Gesamtauffassung, sehr leicht und mit ergötzlicher Wirkung auseinander gehalten werden können.

Daß die auf unsern Bühnen eingebürgerten Spaßmachereien verschwinden müssen, wenn die Rüpelkomödie in der hier angedeuteten Weise, in einheitlichem Ernste, von sämtlichen Darstellern gespielt wird, ist selbstverständlich. Da ist kein Platz mehr für den blöden Scherz, daß der tote Pyramus in selbstverständlicher Ruhe das Schwert an Thisbe reicht, oder daß diese, nachdem sie sich als tot zur Erde gelegt hat, von Pyramus in die Seite gepufft, wieder aufsteht, um sich in andrer Lage neben dem toten Liebsten zu placieren. Denn selbst der talentloseste Spieler hat soviel Einsicht in das Wesen der Bühnenkunst, um zu wissen, daß es für einen Toten im allgemeinen wenig schicklich ist, sich vom Fleck zu rühren. Da ist ferner kein Platz für das vielfach beliebte Mätzchen, daß der als Souffleur fungierende Squenz in unverblümter Offenheit und ohne irgend ein Zeichen von Verlegenheit zu zeigen, hinter sämtlichen agierenden Personen des Spieles herläuft und ihnen den Text einbläst, als ob

es selbstverständlich sei, daß keiner seine Rolle weiß und der Souffleur unablässig seines Amtes zu walten hat. Denn die trefflichen Handwerker und vor allen Squenz, der Leiter des Spieles, würden sich sehr darüber schämen, ihre Blöße in so unverhohlener Weise vor der vornehmen Zuhörerschaft zu verraten. Da ist auch kein Platz dafür, daß der Prologus, wie es meistens üblich ist, seine Rede mit absichtlicher und grotesker Uebertreibung der von den Zuhörern nachher an seinem Vortrag gerügten Fehler, in überraschem Tempo, ohne jede Rücksicht auf Wort und Sinn herunterrasselt, ohne zu bedenken, daß kein Dilettant der Welt, und wäre er noch so unbeholfen und ungeschickt, in solcher Weise jemals sprechen wird.

Im übrigen ist es durchaus nicht ausgeschlossen, daß manche Züge, die bei der üblichen Darstellung des Zwischenspiels durch ihre possenhafte Ausführung als Unmöglichkeiten oder Hanswurstiaden erscheinen, sich durch eine dementsprechende Umarbeitung in künstlerischem Sinne dem Rahmen der hier angedeuteten Auffassung einfügen lassen. So könnte beispielsweise das erwähnte Spiel mit dem Schwert in folgender Weise verwertet werden. Pyramus ist so gefallen, daß er einen Teil des Schwertes mit seinem Mantel verdeckt. Als Thisbe sich erstechen will, sucht sie vergeblich nach der Waffe. Pyramus bemerkt die Verlegenheit seines Mitspielers und sucht ihn zuerst durch eine verstohlene Geste auf deren Lage aufmerksam zu machen; als dies ohne Erfolg bleibt, gibt er dem Schwert einen kleinen Stoß, den er natürlich vor den Blicken der fürstlichen Zuschauer zu verbergen sucht. In solcher Ausführung kann der Vorgang, der in der hergebrachten Art der Darstellung nur Possenreißerei ist, den Schein von Natürlichkeit erhalten und eine ergötzliche Wirkung üben. In ähnlicher Weise müßte Squenz, wenn er vielleicht an einer Stelle des Spieles, am besten beim Auftreten Schluckers, als Einbläser aushelfen soll, dies mit sichtlicher Verlegenheit und unter offenkundigem Aerger über den ungeschickten Spielverderber zu tun suchen.

Daß Pyramus nach Schluß des Spiels, auf die Bemerkung des Theſeus hin, Mondſchein und Löwe ſeien übrig geblieben, um die Toten zu begraben, mit den Worten aufſpringt „Nein, wahrhaftig nicht; die Wand iſt niedergeriſſen“, desgleichen, daß er einmal im Verlaufe des Spiels den Herzog, der ſcherzhaft meint, die Wand müſſe wieder fluchen, zu berichtigen ſucht „Nein, fürwahr, Herr, das muß er nicht“ — dieſe Züge kann der Schauſpieler keineswegs dafür anführen, daß Zettel ſelbſt mit der Aufführung der Tragödie ſeinen Scherz treibe. Zettel iſt eine ſo impulſive Natur und ſo warm und begeiſtert bei der Sache, daß er durch die nach ſeiner Meinung unrichtigen und den Sinn des Stückes mißverſtehenden Bemerkungen des Herzogs veranlaßt wird, dieſe ſofort zu berichtigen, ohne ſich darum zu kümmern, daß er dabei aus ſeiner Rolle fällt. Bei der zweiten Bemerkung des Herzogs iſt das Spiel überdies zu Ende, ſodaß Pyramus volle Berechtigung hat, von den Toten wieder aufzuſtehn.

Zur Durchführung der Rüpelkomödie in der hier angedeuteten Auffaſſung — der einzigen, die künſtleriſche Berechtigung hat — bedarf es in erſter Linie eines phantaſiebegabten Regiſſeurs, der Autorität und Befähigung beſitzt, ſeine Darſteller in den Bann einer einheitlichen Auffaſſung zu zwingen und Luſt und Liebe zur Ausführung des Spiels in dem vorgezeichneten Sinn in ihnen zu wecken. Liegt die künſtleriſche Leitung in den richtigen Händen, ſo läßt ſich die Rüpelkomödie ſelbſt mit mittleren Talenten in einer Weiſe zur Darſtellung bringen, daß ſie eine wirklich künſtleriſche Wirkung übt, im Gegenſatz zu den ſchalen Clownſpäßen, durch die nur der Geſchmack eines kunſtfremden Banauſentums befriedigt wird.

Zur Bühneneinrichtung der Widerſpenſtigen.

Die jährliche Statiſtik über die Shakeſpeare-Aufführungen der deutſchen Bühnen lehrt, daß zu den am meiſten gegebenen Stücken des Dichters Der Widerſpenſtigen Zähmung gehört. Die Beliebtheit dieſer Komödie geht in die erſten Zeiten zurück, in denen ſich die Spuren Shakeſpeareſcher Kunſt in der deutſchen Literatur zu zeigen begannen, und offenbart ſich unter anderm durch die ungewöhnlich zahlreichen Bearbeitungen, die der Stoff in Deutſchland erfahren hat.

Das Stück hat die ſeltſamſten Wandlungen auf der deutſchen Bühne durchgemacht, von jener Zittauer Aufführung der Wunderbaren Heurath Petruvio mit der böſen Katharinen im Jahr 1658 an, bis zu der erſten gedruckten Bearbeitung von 1672 Kunſt über alle Künſte, ein bös Weib gut zu machen und des ehrſamen Chriſtian Weiſe Komödie Die böſe Katharina von 1705; und weiter von Schinks Luſtſpiel Die bezähmte Wiederbellerin, oder Gaſner der Zweite (1781) über Holbeins noch heute auf vielen kleinern Theatern gangbares Stück Liebe kann Alles (1822) bis zu der ſeit 1839 auf den Bühnen verbreiteten Bearbeitung des Luſtſpiels von Deinhardſtein, die noch heute die große Maſſe der deutſchen Theater beherrſcht.

Es iſt eine intereſſante Erſcheinung der Theatergeſchichte, daß gerade dieſes Luſtſpiel des Briten, das ſich ſeinem Werte nach mit des Dichters reifſten Schöpfungen auf dem Gebiete der Komödie nicht vergleichen kann, eine ſo rege Pflege auf dem deutſchen Theater gefunden hat und noch heute darauf findet. Auch die muſikaliſche Bearbeitung, die dem Stoffe neuerdings durch die beliebte und vielgegebene Oper von Hermann Götz

zuteil geworden iſt, hat dem Schauſpiel keinen Schaden zugefügt; es hat trotz der gefährlichen Konkurrenz der Oper an ſeiner Anziehungskraft auf das Publikum nichts eingebüßt und gehört noch heute ſtets zu den gern geſehenen Gäſten auf der deutſchen Bühne.

Dieſe Tatſachen zeigen deutlich, daß dem Stoffe dieſes Luſtſpiels eine unverwüſtliche populäre Kraft innewohnt, daß es eine Lebensfähigkeit beſitzt, die ſelbſt durch die platteſte Bearbeitung nicht zu erſticken iſt. Dank dieſer unzerſtörbaren Anziehungskraft ſeines Stoffes hat das Stück alle Verballhornungen, die es im Laufe der Zeiten erfahren mußte, ſiegreich überwunden und überdauert. Um ſo mehr ſollte das Beſtreben der Bühnen darauf gerichtet ſein, dieſes Luſtſpiel, das vorausſichtlich auch fernerhin ein beliebtes Repertoireſtück des deutſchen Theaters bleiben wird, in würdiger Form dem Publikum vorzuführen.

Die Statiſtik der Bühnen lehrt, daß die Bearbeitung von Deinhardſtein noch heute eine Popularität und Verbreitung genießt, wie kaum eine andre Bearbeitung eines Shakeſpeareſchen Stückes. Der konſervative Sinn, den unſre Theater in dieſer Beziehung bekunden, iſt wahrhaft erſtaunlich. Denn es dürfte ſich unter den auf den deutſchen Bühnen verbreiteten Bearbeitungen Shakeſpeareſcher Dramen kaum eine andre finden, die ſo anfechtbar und von ſo zweifelloſem Unwerte iſt, wie Deinhardſteins viel gegebene Widerſpenſtige.

Wilhelm Oechelhäuſer hat ſich in der vortrefflichen Einleitung zu ſeiner Bühneneinrichtung des Stückes der dankenswerten Mühe unterzogen, die zahlreichen Schwächen und Sünden der Deinhardſteinſchen Arbeit in allen Einzelheiten nachzuweiſen und feſtzulegen. Das Verhältnis dieſer Bearbeitung zum Originale kennzeichnet ſich ſchon dadurch, daß in dem Deinhardſteinſchen Stück über drei Viertel des ganzen Umfangs freie Dichtung des Bearbeiters ſind; die Neudichtungen Deinhardſteins ſind faſt ausnahmslos Verſchlechterungen des Originales, die Charakteriſtik der Hauptperſonen iſt willkürlich verändert und verflacht, die pſychologiſche Entwicklung des Verhältniſſes zwiſchen Katha-

rina und Petruchio in ſeinen weſentlichſten Motiven teilweiſe bis zur Unkenntlichkeit entſtellt; endlich iſt — ſchon dies würde zur Beurteilung der Arbeit genügen — der Hauptbeſtandteil des dritten Aktes, die Scenen am Vermählungstage und der Hochzeitszug Petruchios, Auftritte, die zu den köſtlichſten Teilen des ganzen Luſtſpiels gehören, bei Deinhardſtein geſtrichen.

Daß Deinhardſteins Bearbeitung trotz ihres offenkundigen Unwertes zu einem beinahe unbeſtrittenen Sieg auf den deutſchen Bühnen gelangt iſt, hat ſeine Urſache darin, daß ſie äußerlich große Bühnenkenntnis zeigt, daß ſie in ein gefälliges Gewand gekleidet iſt, daß ſie vor allem, wie Oechelhäuſer richtig bemerkt, durch die Schabloniſierung der Charaktere viel leichter zu geben iſt und an Auffaſſung und Spiel weit geringere Anforderungen ſtellt als das Original. Dazu kommt, daß Katharina und Petruchio in dem Deinhardſteinſchen Stücke beliebte Paraderollen reiſender Virtuoſen geworden ſind und daß durch dieſe gaſtierenden Künſtler ein ſchwerer Druck auf die Bühnen zugunſten der Deinhardſteinſchen Bearbeitung geübt wird.

Glücklicher Weiſe hat es nicht an Stimmen gefehlt, die gegen dieſen traditionellen Bühnenſchlendrian energiſchen Proteſt erhoben haben. Insbeſondere wurden im Lauf der letzten Jahrzehnte verſchiedene rühmliche Anläufe gemacht, dem echten Shakeſpeareſchen Stücke durch eine würdige Bearbeitung zu ſeinem Rechte zu verhelfen. Dieſe dankenswerten Verſuche[1]) haben inſofern allerdings nicht den gehofften Erfolg gehabt, als es ihnen bis jetzt nur in beſchränktem Maße geglückt iſt, die Bearbeitung Deinhardſteins aus ihrer feſten Poſition in der deutſchen Theaterwelt zu verdrängen.

Unter dieſen Verſuchen ſteht in erſter Linie die 1871 im Buchhandel erſchienene Bühnenbearbeitung des Stückes von Oechelhäuſer. Sie kam 1872 am Hoftheater in Dresden ein einziges mal zur Aufführung.! Der Einrichtung Oechelhäuſers gebührt gegenüber der Deinhardſteinſchen Umarbeitung das Verdienſt, zum erſtenmal das Original in ſeine Rechte geſetzt zu haben. Sie geht von dem Grundſatz aus, jede eigenmächtige Aenderung zu

vermeiden und das Stück nur durch Kürzungen und Vereinfachung der Scenerie den Bedingungen des modernen Theaters anzupaſſen. In der ſceniſchen Anordnung hat Oechelhäuſer noch allzu ängſtlich am Originale feſtgehalten und der Rückſicht auf möglichſte Vereinfachung des Schauplatzes zu wenig Rechnung getragen. Nur der zweite Akt ſeiner Einrichtung hat einen einheitlichen Schauplatz, die übrigen Akte erfordern je eine, der vierte zwei Verwandlungen. Eine größere Vereinfachung des Scenenwechſels iſt in der Widerſpenſtigen ſehr wohl möglich, ohne daß die Wahrſcheinlichkeit der Vorgänge oder die Stimmung darunter zu leiden hätte. Auch kann die Bühnenwirkung des Stückes durch die ſceniſche Einrichtung, durch die Herausarbeitung der Aktſchlüſſe ꝛc. noch weit mehr geſteigert werden, als es bei Oechelhäuſer geſchehen iſt, ohne daß es deshalb notwendig würde, zu fremden Zutaten oder unberechtigten Effekthaſchereien ſeine Zuflucht zu nehmen.

Von weitern Verſuchen, die Deinhardſteinſche Widerſpenſtige zu beſeitigen, iſt zunächſt die Aufführung des Stückes zu Schwerin (1877) in einer Bearbeitung von Alfred von Wolzogen zu nennen. Dieſe Einrichtung iſt Manuſkript geblieben. Weitere Verbreitung fand die Bearbeitung von Robert Kohlrauſch, die zu Hannover 1892 zum erſtenmal gegeben wurde und von da auf verſchiedene andre Bühnen, u. a. auf die Hoftheater von Berlin, Stuttgart und Oldenburg, überging[2]).

Die Bearbeitung von Kohlrauſch nimmt der Shakeſpeareſchen Komödie gegenüber denſelben grundſätzlichen Standpunkt ein wie die Arbeit von Oechelhäuſer, vereinigt aber mit der Pietät gegen das Original eine größere Rückſicht auf die Forderungen der modernen Bühne als jene ältere Einrichtung. Mit Recht hebt Kohlrauſch in der Einleitung zu ſeiner Bearbeitung hervor, daß der Gegenſatz zwiſchen den beiden loſe mit einander verflochtenen Handlungen des Stückes dem Zuſchauer durch häufige ſceniſche Verwandlungen beſonders fühlbar werde. „Ohne Wechſel der Dekoration erſcheinen die Scenen der Intrigenkomödie anſpruchsloſer, man empfindet den Gegenſatz nicht ſo ſtark.“ Indem Kohlrauſch deshalb beſtrebt iſt, den

Vorgängen des Luſtſpiels einen möglichſt einheitlichen Schauplatz zu geben, vereinfacht er die Scenerie ſoweit, daß für das ganze Stück nur zwei Dekorationen notwendig ſind. Er konſtruiert einen gewiſſermaßen neutralen Schauplatz mit geteilter Bühne: die eine Hälfte ſtellt eine Straße mit den Häuſern Hortenſios und Lucentios vor, die andre einen Garten mit Terraſſe vor dem weit in die Bühne vortretenden Hauſe Baptiſtas. Auf dieſem Schauplatze ſpielen Akt I der Bearbeitung (= Akt I und II des Originals; Kohlrauſch zieht das Stück in 4 Akte zuſammen), Akt II (= Or. Akt III) und Akt IV (= Or. Akt V). Der dritte Akt (= Or. Akt IV) geht, ebenfalls ohne Verwandlung, in dem Landhauſe Petruchios vor.

Die Vorteile, die dieſe außerordentliche Vereinfachung der ſceniſchen Einrichtung mit ſich bringt, ſind ſicher nicht zu unterſchätzen. Sie werden allerdings durch die Nachteile der ſogenannten geteilten Bühnendekoration erkauft, die durch den zweiteiligen Schauplatz ſtets zerſtreuend wirkt, eine einheitliche Stimmung nur ſchwer aufkommen läßt und als unkünſtleriſch vor allem deshalb vermieden werden ſollte, weil das Bild, das ſie zeigt, unmöglich iſt, indem es niemals einem Bilde der wirklichen Natur entſpricht. Daß dieſe Einrichtung zur Vermeidung häufiger Verwandlungen vielfach ſchätzenswerte Vorteile bietet, wie beiſpielsweiſe im zweiten Akte des Richters von Zalamea in den Bearbeitungen von Wilbrandt und Presber, dies vermag doch die prinzipiellen Bedenken gegen die geteilte Dekoration, die höchſtens für die Poſſe verwendet werden ſollte, nicht zu erſchüttern.

Bei der Einrichtung von Kohlrauſch drängt ſich ferner die Frage auf, ob die „kleinen Gewaltſamkeiten“, ohne die eine ſolche Vereinfachung der Scenerie ſelbſtverſtändlich nicht zu denken iſt, nicht allzu große Nachteile mit ſich bringen. Für die Verlegung vieler Scenen aus dem Haus ins Freie mag Kohlrauſch zu ſeiner Rechtfertigung anführen, daß ſich unter italieniſchem Himmel das Leben mehr außerhalb der häuslichen Wände abſpielen könne, als etwa in nordiſchem Klima. Er könnte auch daran erinnern, daß im phantaſtiſchen Luſtſpiel,

wie überhaupt in der dramatiſchen Kunſt, die ſogenannte Wahrſcheinlichkeit niemals nach dem Maßſtabe des wirklichen Lebens gemeſſen werden darf. Trotzdem iſt auch in der Handhabung der künſtleriſchen Wahrſcheinlichkeit dem Dramatiker eine gewiſſe Grenze gezogen, deren Ueberſchreitung ſich in den meiſten Fällen rächt. Dazu kommt weiter, daß einzelne Scenen einen ganz beſtimmten Hintergrund, eine eigne Stimmung verlangen und daß dieſe Scenen auf der modernen Illuſionsbühne durch ihre Verlegung vor einen andern Hintergrund, ſelbſt wenn dieſe Verlegung an ſich ſehr wohl möglich iſt, doch in ihrer Stimmung erheblich Not leiden.

Dies findet auf die Bearbeitung von Kohlrauſch vielfach Anwendung. Der Schauplatz trägt dadurch, daß der eine Teil eine Straße darſtellt, zu ſehr den Charakter der Oeffentlichkeit, als daß nicht beiſpielsweiſe eine Scene, wie die erſte Begegnung zwiſchen Katharina und Petruchio und deſſen Werbung, in ihrer Stimmung ſtark beeinträchtigt würde. Die Werbeſcene verlangt für ihre Wirkung unter allen Umſtänden ein Gemach, zum mindeſten eine Oertlichkeit, die dem öffentlichen Verkehr entzogen iſt; ſie verlangt eine gewiſſe Intimität der Stimmung. Wird ſie aus den Wänden des Hauſes heraus unter den freien Himmel gezerrt, in die unmittelbare Nähe der öffentlichen Verkehrsſtraße, wo wir vorher und nachher belebte Scenen burlesker Art ſich abſpielen ſehen, ſo wird der eigentümliche Reiz der Scene, der ſüße, keuſche Schmelz, der trotz Katharinas herbem Gebahren darüber ruhen muß, zum guten Teile abgeſtreift. Der Zuſchauer wird das beunruhigende und erkältende Gefühl nicht los, daß jeder, der auf der Straße vorübergeht, das Geſpräch Katharinas mit ihrem Freier belauſchen kann. Dies Gefühl wird dadurch beſtärkt, daß die den Garten von der Straße trennende Baluſtrade nach des Bearbeiters Vorſchrift nur ſoweit vortritt, daß vorne ein breiter Zugang zum Garten bleibt; dadurch wird dem Garten noch mehr der Charakter eines unmittelbar der Oeffentlichkeit ausgeſetzten Raumes aufgeprägt.

Ueberdies wird der Regiſſeur durch die ſceniſche Anordnung

von Kohlrauſch in ein ſchwieriges Dilemma verſetzt. Das Natürlichkeitsſtreben, das ſich heutzutage in der Ausſtattung eines jeden Stückes — gewiß nicht zum Segen der Kunſt — bis zu einem gewiſſen Grade bemerkbar macht, würde verlangen, daß die eine Hälfte der Bühne, die Straße, durch Verkäuferinnen, Vorübergehende ꝛc. einigermaßen belebt wäre. Eine Straße, die längere Zeit vollkommen leer und öde bleibt, gerät in die Gefahr, insbeſondere wenn es ſich um die Straße einer italieniſchen Stadt handelt, kalt und unnatürlich zu wirken. Sucht der Regiſſeur, im Beſtreben dies zu vermeiden, die Straße mit Bildern zu beleben, die einigermaßen an das bunte Treiben einer italieniſchen Stadt erinnern, ſo wird dadurch die Aufmerkſamkeit von den Gartenſcenen abgelenkt und die Stimmung in noch höherem Maße gefährdet.

Wie Petruchios Werbung, ſo büßt auch die Scene, wo Bianca durch Lucentio und Hortenſio unterrichtet wird, einen Teil ihres Reizes ein, wenn ſie ſich, ſtatt an einem intimen Plätzchen des Hauſes, in unmittelbarer Nähe der öffentlichen Verkehrsſtraße abſpielt. Ganz beſonders gilt dies aber von der Schlußſcene des Stückes, von der Probe, die von den Männern mit dem Gehorſam ihrer Ehehälften angeſtellt wird. Man denke ſich die entzückende Standrede Katharinas über Frauenpflicht auf einem Schauplatz vorgetragen, wo ſie von den Gaſſenjungen Paduas belauſcht werden kann!

Von geringerer Wichtigkeit ſind die kleinen Unwahrſcheinlichkeiten, die ſich aus der ſceniſchen Einrichtung von Kohlrauſch ergeben. Immerhin ſtellt beiſpielsweiſe der vierte Akt ſeiner Bearbeitung Zumutungen, die hart an der Grenze des Zuläſſigen ſtehn. Namentlich die Schlußſcene des Stückes leidet unter der gewaltſamen Zuſammenziehung. Nach Schluß der Straßenſcene treten Petruchio und Katharina in Baptiſtas Haus; auf der andern Seite der Bühne kommt Baptiſta mit Lucentio und den Gäſten aus dem Haus in den Garten. Dazu tritt gleich darauf Petruchio, von dem erſtaunten Baptiſta mit der Frage empfangen:

Petruchio, wie! Zurück in Padua!
Wo iſt Katharina!

Und Petruchio erwidert:

Seid um ſie nicht bang,
Ich brachte ſie mit mir. Gleich wird ſie kommen,
Die Freunde alle freundlich zu begrüßen.

Die übrigen ſind wenig erſtaunt darüber, daß das junge Paar kurz nach ſeiner Abreiſe ſchon wieder in das Haus des Schwiegervaters zurückkehrt. Ohne daß Katharina von Baptiſta und den Ihren auch nur begrüßt worden iſt, entſpinnt ſich der Streit über den Gehorſam der Frauen. Auf den Ruf ihres Gatten erſcheint Katharina endlich und begrüßt durch einen ſtummen Handkuß den Vater, um gleich wieder wegzueilen und Bianca auf den Befehl ihres Gatten herbeizuholen. Die ganze Situation iſt völlig unglaubhaft und gekünſtelt.

Shakeſpeare hat mit vollem Rechte den Empfang des zurückkehrenden Paares durch Baptiſta und die Seinen hinter die Scene verlegt. Denn im andern Fall mußte, was für den Zuſchauer überflüſſig und langweilig wäre, die auffallende Rückkehr Petruchios durch dieſen motiviert werden. Zwiſchen der erſten und zweiten Scene im fünften Akte des Originals iſt ein größerer Zeitraum gedacht; dieſe Scenen in ununterbrochener Folge aneinander zu reihen, iſt ohne Schädigung des Zuſammenhangs kaum möglich, wenn man nicht gerade, wie Deinhardſtein es getan hat, den ganzen Akt einer vollſtändigen Neubearbeitung unterzieht. Zudem bedarf die Schlußſcene des Stückes für ihre Wirkung unbedingt des Hintergrundes eines fröhlichen Feſtmahles; nur aus der übermütigen Weinlaune, die ſich ſämtlicher Beteiligten bemächtigt hat, erklären ſich die Wortfechtereien dieſer Scene und die Wette der Ehemänner. Wird die Scene dieſes Hintergrundes beraubt, ſo verliert ſie ihre unentbehrliche Folie. In dem löblichen Beſtreben, die Scenerie des Stückes möglichſt zu vereinfachen, iſt Kohlrauſch einen Schritt zu weit gegangen; er unterſchätzt die Nachteile, die ſich aus der Schaffung eines derartigen neutralen Schauplatzes für die Dichtung unvermeidlich ergeben müſſen [9]). Seine Bearbeitung bildet in dieſer Beziehung einen direkten

Gegenſatz zu der Einrichtung von Oechelhäuſer, die allzu behutſam an der ſceniſchen Ordnung des Originales feſthält.

Zwiſchen beiden Extremen einen Mittelweg einzuſchlagen, war das Ziel einer neuen Einrichtung, wonach das Stück 1897 am Hoftheater in Karlsruhe zum erſtenmal in Scene ging[4]). Indem dieſe Einrichtung in gleicher Weiſe wie die Bearbeitungen von Oechelhäuſer und Kohlrauſch eine treue Wiedergabe des Originals erſtrebte, ſuchte ſie das Stück ſceniſch ſoweit als möglich zu vereinfachen, insbeſondere den einzelnen Akten einheitliche Schauplätze zu geben, ohne dadurch die Wahrſcheinlichkeit der Vorgänge oder den Stimmungsgehalt des Luſtſpiels zu gefährden. Für die vier erſten Akte wurde jeweils ein einheitlicher Schauplatz gewonnen; der fünfte Akt erforderte eine einmalige Verwandlung, die jedoch bei Anwendung kurzer Dekoration für die erſte Scene bei offener Bühne vollzogen werden konnte. —

In ziemlich übereinſtimmendem Urteil wurde von den Aeſthetikern der derbe und vielfach poſſenhafte Charakter dieſes Shakeſpeareſchen Luſtſpiels hervorgehoben und darauf hingewieſen, daß Petruchios Charakter, im Gegenſatz zu den übrigen Humoriſten Shakeſpeares, ethiſche Vertiefung und Verinnerlichung beinahe vollkommen vermiſſen laſſe. Die Zähmungskur iſt äußerlich geblieben; die Liebe hat zu wenig Anteil an Katharinas Umwandlung.

Hier hat die Einrichtung des Luſtſpiels für die heutige Bühne einzuſetzen und mit beſonderm Nachdruck darauf zu achten, daß bei der Aufführung alle Momente des Stückes ſtark hervortreten, wo die Liebe in der Entwicklung von Petruchios Verhältnis zu Katharina mitſpricht. Sie hat die Darſteller anzuleiten, zwiſchen den Zeilen zu leſen, ſie hat ihnen durch Bühnenanweiſungen Gelegenheit und Raum zu ſtummem Spiele zu ſchaffen, das vermittelnd die allmählichen Uebergänge in Petruchios und Katharinas Verhältnis illuſtriert.

Damit die Geſtalt Petruchios in das richtige Licht trete, muß der Darſteller der Rolle vor allem mit reichem und ſchöpferiſchem Humor begabt ſein. Nur von dieſer Seite läßt

ſich das richtige Verhältnis zu ſeinem Charakter gewinnen. Selbſt vorzügliche Kritiker haben dies überſehen und Petruchios Charakter infolgedeſſen allzu ſchroff beurteilt. Wenn man ſich beiſpielsweiſe an die Worte klammert, worin Petruchio ſeinem Freunde Hortenſio gegenüber die Abſicht kund gibt, eine reiche Heirat zu machen und die Kraft des Goldes als das einzige bezeichnet, was ſeine Wahl beſtimmen werde, wenn man Petruchio infolgedeſſen als einen „vollkommenen Rüpel“ bezeichnen möchte, der aller Sympathie verluſtig gehe, ſo beruht dies Urteil auf einer entſchiedenen Verkennung des Charakters. Es iſt ſelbſtverſtändlich, daß Petruchio hier mit dem Humor der Uebertreibung, der Selbſtironiſierung ſpricht. Gerade trefflichen Naturen iſt es oftmals eigen, daß ſie die wahren Motive ihres Handelns durch Vorſchützung ſelbſtſüchtiger Motive zu verhüllen ſuchen. Petruchio iſt in erſter Linie Original — Original vom Scheitel bis zur Sohle, eine friſche, männliche Natur, mit keckem, übermütigem Humor begabt. Mit dem Humor der Uebertreibung ſpricht er mit Hortenſio von ſeinen Heiratsprojekten. Als dieſer darauf eingeht und ihm Katharina Minolas Vorzüge preiſt, erwacht in Petruchio alsbald die Neugierde nach dieſem Mädchen, das — ebenfalls eine Art von Original — eine Natur wie die ſeine reizen muß. Er ahnt inſtinktiv, daß unter der rauhen Hülle ein trefflicher Kern verborgen ſei, der nur der Schälung bedürfe. Er iſt ohne weiteres entſchloſſen, die „ſchlimmſte Zunge“ Paduas kennen zu lernen und ſich „an ſie zu machen.“ Das wahre Motiv ſeines Handelns aber verbirgt er, indem er die Rolle, die er angefangen, weiter ſpielt: die Rolle des geldſüchtigen Freiers. Das alles iſt pſychologiſch durchaus wahr und glaubwürdig und mit dem liebenswürdigſten Humore von dem Dichter entwickelt. Man laſſe nur den richtigen, humorbegabten Darſteller, der ſich in die Haut des originellen Kauzes zu denken vermag, dieſe Scene ſpielen, und alle Einwände dagegen werden hinfällig.

In gleicher Weiſe iſt für die richtige Wirkung der Zähmungskur der überlegene Humor Petruchios die erſte und unentbehrliche Bedingung. Nirgends darf ſein Gebahren den

Eindruck roher Brutalität hervorrufen. Bei aller Originalität und ſcheinbaren Ueberſpanntheit bleibt Petruchio immer und überall Kavalier; dies darf in der Darſtellung keinen Augenblick verloren gehn. Es iſt wohl zu merken, daß Petruchio alle Derbheiten und Gewalttätigkeiten der Zähmungskur ſtets unter dem Vorwande zärtlicher Fürſorge um die Gattin verübt. Leider iſt es Tradition geworden, daß von den Darſtellern der Rolle gerade in dieſer Beziehung durch Mätzchen aller Art unglaublich geſündigt wird. Die Schuld daran trägt allerdings zum Teil die Bearbeitung von Deinhardſtein, die beiſpielsweiſe am Schluß des dritten Aktes aus der Zähmungskur eine Art von Hundedreſſur gemacht hat. Wenn Petruchio, um eines herauszugreifen, auf den Stuhl, worauf ſich Katharina eben ſetzen will, ſeine Beine legt, ſo iſt das nichts weiter als eine Rüpelei, die dem Sinne der Shakeſpeareſchen Zähmungskur zuwiderläuft. Denn dieſe Flegelei kann Petruchio unmöglich unter dem Scheine zärtlicher Liebe für Katharina begehen. Einem ſo gewöhnlichen und ſinnentſtellenden Theatermätzchen dürfte eine ſo ernſte Bearbeitung wie die von Kohlrauſch durch Aufnahme unter die Bühnenanweiſungen keine Sanktion verleihen. Dahin gehört u. a. auch der abgeſchmackte Scherz, daß Petruchio und Katharina, als ſie ſich am Tiſche gegenüber ſitzen, den allzu fern ſtehenden Tiſch abwechſelnd an ſich reißen, bis Petruchio nach mehrmaliger Wiederholung dieſes Spiels ſeine Beine um die Füße des Tiſches legt und ſeine Partnerin dadurch zwingt, mit dem Stuhle nachzurücken. Alle ähnlichen Theatermätzchen ſind aus der Rolle zu entfernen. Sobald Petruchio den Eindruck eines groben Flegels hervorruft, iſt die Darſtellung verfehlt. Der Schauſpieler iſt nur dann auf dem richtigen Wege, wenn Petruchio an keiner Stelle den vornehmen Kavalier verleugnet und wenn ein aus dem Innern dringender, glänzender und überlegener Humor die ganze Geſtalt überſtrahlt.

Auch bei Katharina darf der Humor nicht fehlen und muß namentlich von da an kräftig zum Durchbruch kommen, wo die Zähmungskur bei ihr zu wirken beginnt. Es darf hier

nirgends der Eindruck herrſchen, als ob ſie vor Petruchio zittre, als ob ſie etwa aus Furcht vor ihm die Sonne für den Mond erkläre. Gerade dieſe Scene kann nur durch Humor von der Darſtellerin gerettet werden. Katharina iſt innerlich bereits beſiegt, ſie blickt mit Achtung und dem Gefühle aufkeimender Liebe zu der überlegenen Mannesnatur Petruchios empor. Als dieſer, gewiſſermaßen zur Probe ihrer Unterwerfung, das Verlangen ſtellt, ſie ſolle die Sonne für den Mond erklären, da geht ſie mit Humor, mit einer gewiſſen „komiſchen Reſignation“ auf das Anſinnen des Gatten ein, das ſich ſchon durch den Ton, in dem er ſpricht, als ein übermütiger Scherz verraten muß. Während ſie ſeinem Verlangen willfährt, muß ſich liebenswürdige, einſchmeichelnde Schalkheit auf ihrem Antlitz ſpiegeln; man muß ihr anmerken, daß ſie Petruchio durchſchaut, daß ſie als kluge Gattin bereits gelernt hat, mit Humor auf ſeine tollen Launen einzugehn. In dieſem Sinne geſpielt, kann die Scene entzückend wirken; dieſelbe Scene, die von unfähigen Darſtellern in ernſter Weiſe wiedergegeben, einen unſäglich albernen Eindruck macht.

In ähnlicher Weiſe iſt die Schlußſcene des Stückes von Katharina zu ſpielen. Als ſie die Haube abnimmt, um ſie mit Füßen zu treten, muß ſie dies mit einer gewiſſen feierlichen Würde tun, dann in anmutiger Koketterie nach dem Gatten blicken, mit ſchelmiſchem Auge fragend, ob ſie es recht gemacht, zuletzt in ein übermütiges Lachen ausbrechen, gleich als ob ſie ſelbſt ihre Freude habe an der drolligen Komödie, die ſie mit Petruchio hier aufführt. In gleicher Weiſe muß in der Strafpredigt an die ungehorſamen Frauen der Schalk fortwährend aus ihren Augen blitzen. Wird die Rolle in dieſer Weiſe von der Darſtellerin aufgefaßt und werden ſchon im erſten Teil der Rolle die Momente beſonders von ihr hervorgehoben, wo der Eindruck von Petruchios überlegener Perſönlichkeit auf ſie zu wirken beginnt — dazu bietet ſchon die Werbeſcene Gelegenheit — ſo erhält das Verhältnis zwiſchen Petruchio und Katharina von ſelbſt eine gewiſſe ethiſche Vertiefung, und der aufkeimenden Liebe zwiſchen den Gatten fällt

ihr berechtigter Anteil zu. Nur durch ein ſolches Spiel wird es der Darſtellerin möglich, von dem tollen Käthchen der erſten Akte die verbindende Brücke zu ſchlagen zu der ſanften Katharina, wie ſie dem Zuſchauer in der wundervollen Schlußrede über Frauenpflicht entgegentritt. Nur durch die ſtarke Hervorhebung aller pſychologiſchen Momente in der Entwicklung des Verhältniſſes zwiſchen Petruchio und Katharina erhält das Stück für die heutige Bühne ein wirklich künſtleriſches Intereſſe und wird aus der derben Rüpelkomödie, die es im luſtigen Altengland hauptſächlich wohl geweſen iſt, in die höhere Sphäre der Charakterkomödie emporgehoben. —

Gleich der Bearbeitung von Kohlrauſch, der das Verdienſt gebührt, das köſtliche Vorſpiel zu Der Widerſpenſtigen Zähmung zum erſtenmal für die moderne Bühne gerettet zu haben, hat auch die Karlsruher Einrichtung dieſe charakteriſtiſche Einführung des Stückes für das Theater beibehalten. Man hat wohl geltend gemacht, daß die Einkleidung des Stückes als Spiel in ein andres Spiel nur dann auf der Bühne die richtige Beleuchtung erhielte, wenn das Spiel mit dem Keſſelflicker durchgeführt wäre und das Ganze als Nachſpiel zum Abſchluß brächte. Eine ſolche Fortſetzung und Beendigung des umrahmenden Spieles fehlt bekanntlich in dem Shakeſpeareſchen Stück, wo ſich nur im erſten Akt einige kurze Zwiſchenreden Schlaus mit dem Diener vorfinden. Dagegen hat ſich in dem ältern Stücke von der Zähmung einer Widerſpenſtigen (gedruckt 1594), das der Shakeſpeareſchen Komödie als Vorlage diente, neben verſchiedenen Zwiſchenbemerkungen auch das Nachſpiel des Rahmenſtückes erhalten, worin der wieder zur Beſinnung gelangte Schlau ſich zum Heimwege anſchickt, um die Zähmungskur, die er im Traume geſchaut zu haben glaubt, an ſeiner eignen Ehehälfte zu probieren.

Kohlrauſch hat dieſes Nachſpiel des ältern Stücks für ſeine Bearbeitung verwertet. Er läßt das Vorſpiel auf einer kurzen Vorderbühne ſpielen, einer Halle im Hauſe des Lord, deren Hintergrund durch eine breite Vorhangöffnung gebildet wird; auf der dahinterliegenden Hinterbühne ſpielt ſich das eigentliche

Luſtſpiel ab, dem der auf der Vorderbühne liegende Schlau als Zuſchauer anwohnt. Als ſich der Vorhang der Hinterbühne nach dem dritten Akt in der Einrichtung von Kohlrauſch geſchloſſen hat, folgt auf der Vorderbühne nach einer überleitenden pantomimiſchen Scene das Nachſpiel des Rahmenſtücks; Schlau und die Wirtin gehn ab. Dann folgt der letzte Akt der Widerſpenſtigen. Dieſe Anordnung iſt nicht ſehr glücklich; abgeſehen von der Schädigung, die das eigentliche Luſtſpiel durch ſeine Verlegung auf die enge und entfernt liegende Hinterbühne in ſeiner Wirkung notwendig erfahren würde[5]), kommt das Nachſpiel durch ſeine Einſchiebung zwiſchen die beiden letzten Akte des Luſtſpiels an eine Stelle, wo es organiſch gewiß nicht hingehört und die Stimmung des Hauptſtückes ſtörend unterbricht.

Weit beſſer iſt die Anordnung, die der neuſte Bearbeiter der Widerſpenſtigen, Karl Zeiß[6]), in ſeiner Einrichtung getroffen hat. Auch er verwertet das Shakeſpeareſche Vorſpiel und das Nachſpiel des ältern Stücks und zwar in der Weiſe, daß er nach Schluß des Vorſpiels den Hauptvorhang fallen läßt; es folgt das Luſtſpiel auf der gewöhnlichen Bühne; nach Schluß des Stücks verwandelt ſich die Scene bei offener Bühne in den erſten Schauplatz des Vorſpiels: engliſche Heidelandſchaft mit Schenke, wo das Nachſpiel zur Darſtellung kommt.

Aber auch bei dieſer Anordnung machen ſich ernſte Bedenken gegen die Verwendung des Nachſpiels geltend. Das Nachſpiel macht in der überlieferten Faſſung des ältern Stückes nur den Eindruck einer dürftigen und farbloſen Skizze, die in keiner Weiſe den Vergleich erträgt mit dem prächtigen, in ſatten Farben ausgeführten, in allen ſeinen Zügen Shakeſpeares Meiſterhand verratenden Bilde des Vorſpiels. Es iſt unmöglich, daß das dürre Gerippe dieſes kleinen Nachſpiels mit ſeinem ſpärlichen Witze nach dem Schluſſe des eigentlichen Luſtſpiels noch eine Wirkung übt. Ehe der Zuſchauer Zeit gewonnen hat, ſich an die Perſonen des Vorſpiels wieder zu erinnern und ſich in die Situation zu verſetzen, iſt der wenige Text des Nachſpiels bereits zu Ende geſprochen. Eine Verwendung des Nachſpiels

wäre nur dann zu befürworten, wenn wir es in einer überarbeiteten Faſſung von Shakeſpeares Hand beſäßen, einer Faſſung, die ebenbürtig wäre mit der des Vorſpiels. Ob das Nachſpiel in dem Shakeſpeareſchen Stück überhaupt vorhanden war und nur durch die Nachläſſigkeit der Abſchreiber verloren ging, iſt eine bis jetzt noch unentſchiedene Frage. Der Umſtand, daß es in dem Shakeſpeareſchen Stücke fehlt, macht es immerhin bis zu einem gewiſſen Grade wahrſcheinlich, daß der Dichter bei einer Ueberarbeitung des ältern Stückes auf das Nachſpiel verzichtete. Darnach empfiehlt es ſich auf alle Fälle für die moderne Bühne, ſich der überlieferten Faſſung des Shakeſpeareſchen Luſtſpiels gemäß auf das Vorſpiel zu beſchränken, das Nachſpiel aber mit gutem Gewiſſen preiszugeben. Das Vorſpiel dient dem Stück in vorzüglicher Weiſe als ſtimmungsvolle humoriſtiſche Einleitung, und nur eine doktrinäre Erwägung wird ſeine Verwertung ohne das im ſtreng logiſchen Sinne dazu gehörige Nachſpiel beanſtanden. Sicher iſt jedenfalls das Eine: daß ein naiver, ungelehrter Zuſchauer, der von dem Vorhandenſein eines Nachſpiels in der Shakeſpeareſchen Vorlage nicht unterrichtet iſt, am Schluſſe des Stückes nicht das mindeſte vermiſſen und gewiß keine Fortſetzung der als Einleitung ihm vorgeführten burlesken Scene verlangen wird.

Das Vorſpiel aber ſollte unter allen Umſtänden für die Aufführung des Stückes auf der heutigen Bühne erhalten werden[7]). Ohne daß man, wie es von einigen Aeſthetikern geſchehen iſt, nach tiefſinnigen Beziehungen zwiſchen ſeinem Inhalt und dem des nachfolgenden Stückes zu ſuchen braucht, bietet die Geſchichte des in einen Lord verwandelten Keſſelflickers, abgeſehen von dem literar- und ſtoffgeſchichtlichen Intereſſe, ein ſo köſtliches humoriſtiſches Genrebild und in den Geſtalten des Chriſtoph Schlau und des Lord ſo fein gezeichnete dichteriſche Geſtalten, daß es ſchon um dieſer Vorzüge willen der Bühne nicht vorenthalten werden dürfte. Das Intereſſe des Vorſpiels wird dadurch erhöht, daß es neben den Luſtigen Weibern des Dichters einzige Schöpfung iſt, die auf dem Boden des zeitgenöſſiſchen Altengland ſpielt und den würzigen Erdgeruch von

Shakeſpeares Heimatſcholle ausſtrömt. Die Aufführung des Vorſpiels bietet überdies den Vorteil, daß ſie die allzu kurze Dauer des Luſtſpiels dem Umfang eines normalen Theaterabends nähert und die wenig geſchmackvolle Hinzufügung eines Lückenbüßers zu dem Shakeſpeareſchen Stück entbehrlich macht.

Das Vorſpiel beſteht aus zwei Scenen: die erſte ſpielt, wenn man den neutralen Charakter der Shakeſpeareſchen Bühne durch beſtimmte Schauplätze erſetzen will, vor einer Schenke auf der Heide; die zweite in einem Zimmer im Hauſe des Lord. Karl Zeiß behält dieſe beiden Schauplätze in ſeiner Bearbeitung des Stückes bei; aber eine Verwandlung innerhalb des an ſich ſchon ziemlich kurzen Vorſpiels iſt mißlich, auch wenn ſie bei offener Bühne vollzogen wird, und ſollte, wenn irgend möglich, vermieden werden. Dies geſchieht bei Kohlrauſch, der das ganze Vorſpiel in einer Halle des Lord ſpielen läßt; dieſer Schauplatz iſt indeſſen ganz und gar ungeeignet für die erſte Scene, wo der trunkene Schlau vom Lord gefunden wird.

Dagegen iſt es ſehr wohl möglich, dem Vorſpiel in dem Innenraum einer ländlichen Schenke einen einheitlichen Schauplatz zu geben; den Hintergrund bildet eine Bogenöffnung, deren Vorhang etwa in zwei Drittel der Bühnenbreite ein dahinterliegendes zweites Gemach verſchließt. Auf dieſem Schauplatz können ſich die verſchiedenen Scenen des Vorſpiels ohne alle Gewaltſamkeiten abſpielen. Hier zanken ſich zu Beginn Chriſtoph Schlau und die Wirtin; hier trifft am Abend der Lord ein, der, auf einer großen Jagd begriffen, mit ſeinem Gefolge in der Schenke zu übernachten gedenkt. Der Spaß mit dem Trunkenen wird ausgeheckt, dieſer zu dieſem Zweck in das hintere, durch den Vorhang verſchloſſene Zimmer getragen. Hier trifft weiter die auf der Reiſe begriffene Schauſpielertruppe ein; der Lord bemächtigt ſich ihrer, um ſich den Abend durch ein Schauſpiel verkürzen zu laſſen. In dem Geſpräche des Lord mit den Schauſpielern iſt eine kleine Stelle aus dem Vorſpiel der ältern Widerſpenſtigen einzulegen, die den Namen des aufzuführenden Stückes nennt; die äußere Beziehung des Vorſpiels zu dem Luſtſpiel wird dem Publikum

dadurch deutlicher vor Augen geführt. Nach der erſten Scene wird der Vorhang des hintern Gemaches geöffnet; hier liegt Schlau in köſtlicher Gewandung auf einem Ruhelager, umgeben von einigen Dienern des Lord mit Kleidern, Becken, Kanne, Früchten u. a.; er wird durch eine ſanfte Hörnermuſik geweckt [8]). Die Verkleidung Schlaus, die koſtbaren Gewänder, die fremde Umgebung der zahlreichen ihn umringenden Diener mit ihren Attributen, die Komödie, die mit ihm geſpielt wird: dies genügt vollkommen, in dem aus dem Schlafe geriſſenen Halbtrunkenen den Glauben zu wecken, er ſei ein Lord; die Verwandlung des Schauplatzes in ein Gemach des Lord wird damit entbehrlich. Nachdem ſich Schlau vom Ruhelager erhoben hat und mit dem Schwarme der ihn bekomplimentierenden Diener nach vorne gekommen iſt, wird der Vorhang des hintern Gemaches wieder geſchloſſen und dieſes, wie anzunehmen iſt, für die Komödie zurechtgerichtet. Während der letzten Worte des Vorſpiels ſetzt ſich Schlau mit dem als Dame verkleideten Pagen, der im Intereſſe der beabſichtigten Wirkung durch einen Herrn zu ſpielen iſt, auf die vor dem Vorhang hergerichteten Plätze mit dem Rücken gegen das Publikum; in gleicher Weiſe läßt ſich der Lord und ſein Gefolge davor nieder. Trompeter ſind mittlerweile aus dem Vorhang getreten und blaſen eine breite Fanfare, die den Beginn des Spieles ankündigt; die Wirtin und das Geſinde der Schenke eilt von allen Seiten herbei, um das Schauſpiel mit anzuſehen; über einem friſch bewegten Bilde, deſſen Mittelpunkt der lebhaft geſtikulierende Schlau bildet, fällt raſch der Hauptvorhang, während die Fanfaren noch in den Zwiſchenakt hineinklingen. Nach einer möglichſt kurzen Pauſe hebt ſich der Vorhang zum Beginn des Luſtſpiels.

Der erſte Akt ſpielt auf einem mit Bäumen beſetzten Platze Paduas; vorne zur linken iſt das Haus Baptiſtas, zur rechten, etwas zurück, das Haus Hortenſios. Die zweite Scene des Originals ſchließt ſich ohne Verwandlung an die erſte an; bedeutende Kürzungen hat namentlich der allzu breite Schluß des Aktes zu erhalten.

Der gemeinſame Schauplatz des zweiten und dritten Aktes iſt ein reiches Zimmer in Baptiſtas Haus. Das Zimmer wird nach hinten durch eine mit ſüdlichen Pflanzen umrankte Terraſſe abgeſchloſſen, die einen Ausblick in den tiefer gelegenen Garten gewährt. Es wird angenommen, daß in deſſen unmittelbarer Nähe eine öffentliche Verkehrsſtraße vorüberführt, ſodaß Vorübergehende von der Terraſſe aus bemerkt und verſtändigt werden können. Bei dem Auftritt der verſchiedenen Freier ſind die in dieſer Scene eingeniſteten, vielfach unglaublich albernen Mätzchen und Poſſenreißereien zu beſeitigen. Der Einſchnitt zwiſchen dem zweiten und dritten Akt iſt, wie es auch ſonſt auf dem Theater vielfach üblich iſt, hinter Petruchios Worte zu legen: „Nun küß mich, Käthchen! — Sonntag biſt du meine Frau!“ Läßt man dagegen wie im Originale die Scene zwiſchen Baptiſta, Gremio und Tranio folgen, mit Tranios abſchließendem Monolog über die Erzeugung des falſchen Vaters, ſo wird der friſche Eindruck des Vorangegangenen weſentlich abgeſchwächt und dem Akt ein matter, unbefriedigender Schluß gegeben. Die Scene, worin Baptiſta dem Meiſtbietenden der beiden Freier ſeine jüngere Tochter verſpricht, gehört ohnedies zu den ſchwächſten Partien des Luſtſpiels. Legt man ſie, wie es ſehr wohl tunlich iſt, an den Anfang des dritten Aktes, ſo fügt ſie ſich dem Stücke viel anſpruchsloſer ein, als wenn ſie an ſo exponierter Stelle wie an dem Schluß des zweiten Aktes ſteht.

An Tranios Monolog ſchließen ſich unmittelbar die Scenen des dritten Aktes, die ohne Verwandlung aufeinander folgen. In dem Monolog Hortenſios nach dem Abgang Biancas mit Lucentio iſt ſchon hier, unter Benutzung einiger Verſe aus der zweiten Scene des vierten Aktes, der Entſchluß des abgewieſenen Freiers, Bianca preiszugeben und ſich der „reichen Witwe“ zuzuwenden, hereinzuflechten. In gleicher Weiſe iſt nach dem Abgang des Hochzeitszuges in die Kirche die Begegnung Tranios mit dem Magiſter, aus derſelben Scene des vierten Aktes, einzuſchieben. Sie fügt ſich ſceniſch an dieſer Stelle natürlich und zwanglos ein, indem Tranio und Biondello

von der Terraſſe aus den Vorübergehenden ſehen und herauf-rufen; auch bietet ſie den Vorteil, daß ſie den zeitlichen Zwiſchen-raum, der zwiſchen dem Abgang des Hochzeitszuges und ſeiner Rück-kehr aus der Kirche gedacht werden muß, in geeigneter Weiſe überbrückt. Der dritte Akt ſchließt ſehr wirkungsvoll mit Pe-truchios letzter Rede und dem allgemeinen Tumulte, den das Gebahren des abſonderlichen Bräutigams unter der Hochzeits-geſellſchaft hervorruft.

Der vierte Akt ſpielt im Landhauſe Petruchios und vereinigt in ununterbrochener Folge die erſte, dritte und einen Teil der fünften Scene des vierten Aktes. Dieſe Anordnung, die auch der Bearbeitung von Rohlrauſch eigen iſt, bietet den großen Vorteil, die wichtigen Scenen, worin Petruchio ſeine Zähmungskur zum ſiegreichen Ende führt, zu einem geſchloſſenen Ganzen, das durch keine Scene der Nebenhandlung ſtörend unterbrochen wird, zuſammenzufaſſen. Was von der zweiten Scene des vierten Aktes für das Verſtändnis der Nebenhand-lung notwendig iſt, wurde ſchon im dritten Akte verwertet; ihr übriger Beſtandteil iſt entbehrlich; die vierte Scene desſelben Aktes verbindet ſich ganz von ſelbſt mit den Vorgängen des fünften Aktes.

Durch dieſe Einrichtung des vierten Aktes werden die Scenen, die bei Shakeſpeare drei verſchiedene, durch gewiſſe zeitliche Zwiſchenräume getrennte Etappen der Zähmungskur be-zeichnen, in unmittelbarem zeitlichem Anſchluß aneinander ge-rückt. Das bedingt gewiſſe kleine Veränderungen an dem Gang der Handlung und deren Motivierung, Veränderungen, die jedoch im weſentlichen bloß äußerer Art ſind, ohne den Kern der Dichtung zu berühren oder ſich am Geiſte des Werkes zu verſündigen.

Bei Shakeſpeare entwickelt ſich die Handlung in folgender Weiſe: Petruchio trifft am Abend des Hochzeitstages mit der durch die Strapazen der Reiſe übermüdeten Katharina in ſeinem Heime ein (IV, 1); er läßt ſie nicht zum Eſſen kommen, unter dem Vorwande, daß die Speiſen verdorben und ihrer Geſundheit ſchädlich ſeien; dann geleitet er ſie in das Schlaf-

gemach und kündet gleich nachher in einem Monolog ſeine Abſicht an, ſie unter ähnlichen Vorwänden und unter der ſteten Beteuerung, daß „Alles aus zarter Sorg' um ſie" geſchehe, die Nacht nicht zur Ruhe gelangen zu laſſen. Die nächſtfolgende Scene (IV, 3) ſpielt ungefähr um die Mittagsſtunde des nächſtfolgenden Tages (Katharina: Herr, ich verſichr' euch, zwei Uhr iſt's). Die durch Hunger und Schlafloſigkeit „ſchwindlig" gemachte junge Frau bittet Grumio insgeheim, ihr etwas zum Eſſen zu verſchaffen; als ſie den zur Antwort ſie Foppenden mit Schlägen traktiert, erſcheint Petruchio zuſammen mit Hortenſio, der als Gaſt in dem Hauſe eingetroffen iſt, um ſich ſeinerſeits in der Zähmungsſchule des Freundes zu bilden. Petruchio bringt der Gattin eine Schüſſel, läßt ſie, nachdem er ihr ein Dankeswort abgenötigt hat, die Speiſe koſten, während er im geheimen Hortenſio bittet, alles aufzueſſen. Der Schneider und der Putzhändler, die ſich mit den bei ihnen beſtellten Waren einfinden, werden trotz Katharinas Wohlgefallen an dem Putz, unter dem Vorwand, daß alles unbrauchbar ſei, nach Hauſe geſchickt, Petruchio tritt mit Katharina und dem Freunde, ſo wie ſie ſind, „in ehrlich ſchlichten Kleidern", die Reiſe an. Abermals nach einer kleinen Zwiſchenzeit treffen wir Petruchio, Katharina und Hortenſio auf der Reiſe an (IV, 5). Petruchio ſtellt den gezähmten Sinn der Gattin auf die Probe durch das Spiel mit Sonne und Mond und ſeine ſeltſamen Zumutungen bei der folgenden Begegnung mit dem alten Vincentio.

Demgegenüber zeigt der vierte Akt in der Bühneneinrichtung einen andern Entwicklungsgang: der ganze Akt ſpielt hier am Abend des Hochzeitstages. Die erſte Scene bleibt unverändert. Nachdem Petruchio ſeinen Operationsplan für die bevorſtehende Brautnacht entwickelt hat, geht er zur Seite ab; die Bühne bleibt einen Augenblick leer, dann tritt Katharina, die mittlerweile Zeit gehabt hat, das beſchmutzte Hochzeitskleid mit einem einfachen Hausgewand zu vertauſchen, vorſichtig ſpähend, einen brennenden Leuchter in der Hand, aus dem Schlafgemach; ſie hat die begreifliche Abſicht, noch etwas Eßbares aufzuſpüren; als ſie vergebliche Umſchau darnach gehalten

hat, ſchleicht ſie zur Ausgangstür und winkt Grumio herbei, den ſie zuerſt in leiſem, dann in laut werdendem Geſpräch um Nahrung beſtürmt; ſo kann ſich zwanglos die dritte Scene des Aktes anſchließen. Als Katharina den Spottvogel darauf mit drohendem Arme zur Flucht treibt, erſcheint in der Tür Petruchio, dem ein Diener mit der Schüſſel folgt, und führt die Widerſtrebende, ihre erhobene Rechte ſanft herabziehend, zum Speiſetiſch. Daß Petruchio ſich eines andern beſonnen hat und ihr ſchon hier, ſtatt wie im Original erſt am nächſten Nachmittag, die bis dahin vorenthaltene Nahrung reicht, iſt keineswegs ein Widerſpruch mit der Methode ſeiner Zähmungskur, vielmehr mit dieſer ſehr wohl zu vereinen. Nicht darauf kann es Petruchio ankommen, daß Katharina möglichſt lange hungert, ſondern einzig und allein darauf, daß ſie ſich ſeinem Willen beugt und dadurch ſeine Ueberlegenheit anerkennt. Die Zeit ſpielt bei der Zähmungsprozedur keine Rolle, ſondern lediglich das pſychologiſche Moment. Nachdem Petruchio bei der erſten Mahlzeit ſeinen Willen ſiegreich durchgeſetzt hat, ſteht nichts entgegen, daß er der Gattin kurz darauf von ſich aus durch die Darreichung der Speiſe entgegenkommt.

Der Wunſch, nach Hauſe zu reiſen, geht in der Bühneneinrichtung mit Benutzung eines glücklichen Zuges der Deinhardſteinſchen Bearbeitung nicht von Petruchio, ſondern von Katharina aus. Als er dieſe, die durch den Streit mit Grumio in zornigſte Erregung verſetzt wurde, mit den Worten „Erheitre dich und ſieh mich freundlich an“ beruhigend in ſeine Arme ziehen will, entwindet ſie ſich ihm heftig und bricht auf dem Stuhle zuſammen mit den Worten: „Wär' ich dir nie gefolgt aus meines Vaters Haus!“ Es entſpricht der Methode Petruchios, der ſich in allen ſeinen Maßregeln ſcheinbar ſtets in größtem Entgegenkommen um die Gattin und ihr Wohlergehn bemüht zeigt, daß er auf den ihrer Bruſt ſich entringenden und in ihrer Situation wohl begreiflichen Wunſch, nach Hauſe zu reiſen, mit liebenswürdiger Bereitwilligkeit eingeht und ihn ſofort zu erfüllen ſucht. Daß er dabei natürlich ſeinen urſprünglichen Plan — ſein Verhalten in der Hochzeitsnacht — aufgeben

muß, tut nichts zur Sache. Er kann dies um ſo eher, als ihm die ſofortige Abreiſe eine neue, nicht minder gute Gelegenheit zur glücklichen Durchführung ſeiner Zähmungskur an die Hand gibt. Auf jeden Fall wird die Reiſe nach Padua durch dieſe Anordnung weit beſſer und natürlicher motiviert als im Original, wo der plötzliche und unerwartete Entſchluß Petruchios, ſchon am nächſten Tage nach der Hochzeit wieder zu ſeinem Schwiegervater zurückzureiſen, jedes ſichtlichen Grundes entbehrt — wenn es nicht gerade der iſt, ſeine neu gezähmte Gattin als das wohlgelungene Objekt ſeiner Heilmethode dort vorzuzeigen.

Der Gattin, die auch über die neue Wendung und die Ausſicht einer abermaligen ſofortigen Reiſe wenig erbaut iſt, ſetzt Petruchio mittlerweile Speiſe und Trank vor und läßt ſie, nachdem ſie ihren Dank erſtattet hat, nicht länger darben. Die unnötige und an dieſer Stelle ſtörende Anweſenheit Hortenſios im Hauſe Petruchios iſt beſeitigt. Daß der Schneider mit ſeinen Habſeligkeiten ſchon auf den Abend des Hochzeitstages beſtellt iſt, kann angeſichts aller Ueberſchwänglichkeiten und Schrullen der Petruchioſchen Hochzeit nicht als eine beſondere Unnatürlichkeit auffallen. Nach den wundervollen Worten über den Wert der Kleider tritt Petruchio ans Fenſter und ruft ſeinen Leuten den Befehl hinab, die Pferde für die Reiſe zu rüſten. Durch das Mondlicht, das dabei in das Zimmer fällt, wird er zu dem Scherz mit Mond und Sonne hingeleitet; ſo kann ſich in zwangloſer Weiſe die fünfte Scene des vierten Aktes — natürlich mit der durch die Tageszeit bedingten, für den Zweck der Scene völlig gleichgültigen Umkehrung der Begriffe — anſchließen.

Mit den Worten:

> Und wie du's nennen willſt, ſo iſt es auch,
> So ſoll's gewiß für Katharinen ſein,

in denen ſich liebenswürdige Schalkheit mit der Innigkeit einer ſich ſelber bewußt werdenden jungfräulichen Liebe zu vereinen hat, wendet ſich Katharina, geſenkten Hauptes vor ſich hinſinnend, ihrem Gemache zu, wie in der Abſicht, ſich für die

Abreiſe zu rüſten; als ſie vor der Tür ſich noch einmal mit einem langen Blicke zu Petruchio zurückwendet, breitet dieſer, ſeiner nicht mehr mächtig, die Arme aus; ſie ſtürzt an ſeine Bruſt, während er, ihren Kopf an ſich drückend, in verhaltener Empfindung über ſie hin ſpricht:

Glückauf, Petruchio! Denn der Sieg iſt dein!

Daß ſich ſo ſchon hier, mit dem Schluſſe des vierten Aktes, das Glück der beiden beſiegelt, ergibt ſich völlig natürlich — weit davon entfernt, ein äußerlich angeklebter Theatereffekt zu ſein — aus der Situation und aus der Entwicklung der Charaktere; die Zähmung iſt beendet, Katharina iſt innerlich von dem Gatten beſiegt. Ob die beiden nunmehr die Reiſe, wie geplant, ſofort antreten werden, oder aber ob Petruchio als liebender und geliebter Gatte die Abreiſe auf den nächſten Tag verſchieben wird, iſt eine ſehr müßige Frage, die keinen naiven Zuſchauer des Stückes beſchäftigen wird. Daß Katharina noch in der Schlußſcene des Stückes, wie es im Originale gedacht iſt, den Charakter einer jungfräulichen Gattin trägt, iſt gewiß kein unentbehrlicher Zug der Dichtung.

Die Vorgänge des vierten Aktes entwickeln ſich bei dieſer ſcenischen Anordnung durchaus natürlich, ohne daß ſich in der Charakterentwicklung Katharinas, trotz der Zuſammenlegung der im Originale getrennten Etappen der Zähmungskur, ſtörende Riſſe bemerkbar machten[9]). Vor allem aber bietet dieſe Art der Einrichtung, die das Schwergewicht auf die pſychologiſchen Momente zu legen ſucht, den großen Vorteil, daß die Vorgänge des Luſtſpiels dem Empfinden des modernen Zuſchauers weſentlich näher gebracht werden als im Original, wo Hunger und Schlafloſigkeit bei der Zähmung der Widerſpenſtigen die entſcheidenden Faktoren ſind.

Die Scene, die zum Schluß des vierten Aktes verwertet iſt, bildet bei Shakeſpeare den erſten Teil der auf der Reiſe ſpielenden fünften Scene des vierten Aktes. Was den weitern Beſtandteil dieſer Scene bildet, die Begegnung Vincentios mit Petruchio, Katharina und Hortenſio, kann ohne Schaden geopfert werden. Wenn Petruchio von Katharina verlangt, ſie

ſolle Vincentio als „ſchönes Fräulein“ begrüßen ꝛc., ſo iſt auch dies, wie der vorangegangene Scherz mit Sonne und Mond nur eine „Probe auf das bereits gelöſte Rechnungsexempel“. Die Wiederholung dieſer Probe vermag die Wirkung nicht zu ſteigern, ſondern iſt eher geeignet, ſie abzuſchwächen.

Die Haupthandlung des Stückes iſt mit dem Schluß des vierten Aktes erſchöpft; dem letzten Akte bleibt nur die Aufgabe, die Nebenhandlung zu Ende zu führen und in der Wette der Männer das Reſultat der verſchiedenen in dem Stücke geſchloſſenen Ehen zugunſten Petruchios und ſeines widerſpenſtigen Käthchens zu draſtiſcher Anſchauung zu bringen.

Der erſte Teil des fünften Aktes, der in einer engen Straße Paduas mit dem Hauſe Lucentios ſpielt, umfaßt die vierte Scene des vierten und die erſte Scene des fünften Aktes im Original. Vincentio kommt allein ohne die Begleitung Petruchios und Katharinas und wird, da er hier dem Publikum zum erſtenmal gegenübertritt, am beſten durch einen kleinen Monolog eingeführt, der ſich aus Materialien der ausgefallenen letzten Scene des vierten Aktes zuſammenſetzt. Nachdem Petruchio und Katharina abgegangen ſind, verwandelt ſich die Bühne offen für die Schlußſcene des Stückes, als deren Schauplatz der Garten hinter Lucentios Hauſe zu wählen iſt. Er gibt der Scene eine heitere, ſonnige Stimmung, ohne doch der für die letzten Auftritte unbedingt notwendigen Intimität zu entbehren. Den Uebergang zu dem ſchräg hinten in die Bühne hereinragenden Hauſe vermittelt eine breite, um einige Stufen erhöhte Terraſſe; hier iſt eine reiche Tafel mit den Reſten eines üppigen Mahles gedeckt, um das die Geſellſchaft der folgenden Scene verſammelt ſitzt. Aus dem Innern des Hauſes ertönt der letzte Teil einer luſtigen Tafelmuſik; während deſſen erhebt ſich die Geſellſchaft und kommt in angeregtem und lärmendem Wortwechſel in den Garten herab, wo die Diener während des folgenden Pokale anbieten. Der Hintergrund eines fröhlichen Bankettes und eine übermütige, angeheiterte Weinlaune ſind, wie ſchon angedeutet, unentbehrliche Vorausſetzungen für die Stimmung dieſer Scene. Auch

die köſtliche Geſtalt der Witwe darf nicht, wie es bei Rohlrauſch der Fall iſt, beſeitigt werden. Sie übt bei guter Darſtellung eine ſehr ergötzliche Wirkung und gibt der Wette über den Gehorſam der Frauen eine heitere und wirkſame Folie.

Durch eine ſolche ſceniſche Anordnung des Schluſſes, die natürlich durch ein ſehr friſches und lebendiges Zuſammenſpiel getragen werden muß, erhalten namentlich die letzten Teile des Luſtſpiels einen Reiz, von dem die üblichen Durchſchnittsaufführungen des Stückes nach der Bearbeitung von Deinhardſtein nichts ahnen laſſen.

Der Bühnenbearbeitung von Rohlrauſch und der Karlsruher Einrichtung iſt in jüngſter Zeit noch eine neue Arbeit zur Seite getreten in der mehrfach erwähnten, am Hoftheater zu Dresden eingeführten Einrichtung von Karl Zeiß [10]). Die Art, wie ſie das Vorſpiel und das Nachſpiel verwertet, wurde ſchon oben berührt. In der Einrichtung des Luſtſpiels zeigt ſie in der Hauptſache dieſelben Intentionen wie die beiden vorangegangenen Bearbeitungen und ſteht nur in verſchiedenen Einzelheiten des Textes dem Originale mit größerer Schonung gegenüber. In der ſceniſchen Anordnung ſtimmt ſie in den drei erſten und im fünften Akt in allen weſentlichen Punkten mit der Karlsruher Einrichtung überein. Auch im vierten Akt folgt ſie im großen und ganzen dem Vorbilde der beiden andern Bearbeitungen, behält aber inſofern die Chronologie des Originales bei, als ſie nach der erſten Scene, nach Petruchios Monolog, den Zwiſchenvorhang fallen läßt; dieſer hebt ſich ſofort wieder über derſelben Dekoration in Tagesbeleuchtung, ſodaß die folgende Scene (IV, 3) wie bei Shakeſpeare am nächſtfolgenden Tage ſpielen kann und dadurch die bei der andern Art der Anordnung notwendigen Veränderungen entbehrlich werden.

Dieſe Einrichtung hat allerdings den Nachteil in der Folge, daß die Verwandlungen innerhalb des Stückes bald bei offener Bühne, bald mittels Zwiſchenvorhang vollzogen werden. Das iſt unſchön und ſollte im allgemeinen ſchon deshalb vermieden werden, weil es auf das Publikum für die Unterſcheidung

von Verwandlung und Aktſchluß leicht verwirrend wirkt. Es iſt ein Hauptvorzug der offenen Verwandlung, daß ſie die Akteinteilung und damit die organiſche Gliederung eines Kunſtwerks für das Publikum zum deutlichen Ausdruck bringt. Die Klarheit der Einteilung wird verwiſcht durch den Zwiſchenvorhang, bei deſſen häufiger Anwendung ein großer Teil des Publikums nicht mehr unterſcheidet, ob dieſer oder der Hauptvorhang gefallen iſt. Die Verwirrung wird geſteigert, wenn beide Arten der Verwandlung innerhalb desſelben Stückes miteinander wechſeln. Darum ſollte man ſich bei jedem Stücke für das eine oder das andre entſcheiden. Innerhalb desſelben Stückes aber müßte grundſätzlich, ſchon im Intereſſe des einheitlichen Charakters der Vorſtellung, nur eine Art der Verwandlungen verwendet werden.

Maß für Maß auf der deutschen Bühne.

Die erste Aufführung von Maß für Maß auf der deutschen Bühne knüpft sich an den Namen von Friedrich Ludwig Schröder. Schon mehrfach wurde auf die auffallende Erscheinung in der Bühnengeschichte der Shakespeareschen Dramen hingewiesen, daß sich zu einer Zeit, wo die ersten schüchternen Versuche geschahen, die Dramen des Briten für das deutsche Theater zu gewinnen, die Augen der Bühnenleiter gerade auf solche Stücke richteten, die vermöge ihres spröden Stoffes auch heute, wo dem Genius des Dichters der reichste Tribut auf dem deutschen Theater gezollt wird, nur relativ seltene Gäste auf unsrer Bühne sind. So geschah es in Mannheim unter Dalberg, wo 1789 ein rühmlicher Versuch mit Timon von Athen in einer Bearbeitung des kurfürstlichen Intendanten unternommen wurde [1]), so schon zwölf Jahre vorher in Hamburg, wo Maß für Maß am 15. Dezember 1777 unter Schröders Leitung zum erstenmal in Scene ging [2]).

Der Reigen der Hamburger Vorstellungen Shakespearescher Stücke, der ersten epochemachenden und systematischen Versuche, die Riesenwelt des Briten auf dem deutschen Theater einzubürgern, war am 20. September 1776 mit jener ersten, denkwürdigen Aufführung des Hamlet in Schröders Bearbeitung eröffnet worden. Im Oktober desselben Jahres war Othello gefolgt; das Jahr 1777 brachte den Kaufmann von Venedig und als viertes Stück — lange vor Lear, Richard dem Zweiten, Heinrich dem Vierten und Macbeth, die erst in den folgenden Jahren erschienen — den gewagten Versuch einer Aufführung von Maß für Maß. Schon Litzmann hat in seiner Schröderbiographie die Frage aufgeworfen, was den großen Künstler wohl veran-

laßt haben mag, unter den Dramen des Dichters gerade dieses herauszugreifen und es in erste Linie zu stellen bei den kühnen revolutionären Anläufen, die jeder neue Versuch mit einem Shakespeareschen Stücke für den Geschmack des damaligen Publikums bedeutete; die Wahl war „doppelt befremdlich, bei Schröders sonstiger an Prüderie streifender Aengstlichkeit, irgend etwas auf die Bühne zu bringen, was sittlichen Anstoß erregen könnte". Man wird nicht fehlgehn, wenn man mit Litzmann den Grund dieser Wahl zum großen Teile wenigstens in dem Reize sieht, den die Rolle des Herzogs auf die schauspielerische Individualität des großen Künstlers ausübte. Neben ihm in der Hauptrolle wirkte seine Gattin als Mariane, seine Stiefschwester Dorothea Ackermann als Isabella.

Trotz dem, was für die Aufführung geschehen war, scheint der Eindruck des Stückes auf das Hamburger Publikum nicht eben bedeutend gewesen zu sein. Aber Schröder ließ sich nicht entmutigen. Gleichwie er nach dem Mißerfolg von Heinrich dem Vierten dem Publikum in unverblümter Weise erklärte, er werde das „Meisterstück" am folgenden Tage wiederholen lassen, damit es „besser werde verstanden werden", so brachte er auch Maß für Maß schon am nächsten Abend zur Wiederholung und konnte zwei Tage darauf, nach der dritten Vorstellung, der er allerdings durch Hinzufügung eines Ballets (Don Juan!) mehr Würze für das große Publikum gegeben hatte, für Gotter notieren: „Habens ganz verstanden, und sich erstaunend gefreut." Er gab das Stück auch im folgenden Jahr, setzte es 1780 von neuem auf das Repertoire und konnte es bis zum Jahr 1791 im ganzen zwölfmal spielen lassen. Mittlerweile hatte es 1789 auch seinen Weg auf die Berliner Bühne gefunden.

Schröders Bearbeitung von Maß für Maß zählt zu den besten Shakespeare-Bearbeitungen des großen Künstlers und unterscheidet sich vor allem durch ihre Pietät sehr vorteilhaft von seinen übrigen Versuchen auf diesem Gebiet. Während Schröder sonst vielfach höchst willkürlich mit dem Eigentum des Dichters schaltete und selbst kein Bedenken trug, in Hamlet, Othello und Lear den tragischen Ausgang seinem Publikum zuliebe in

einen versöhnlichen umzuwandeln, zeigte er bei Maß für Maß, wo doch der heikle Stoff zu selbständiger Umdichtung viel mehr herauszufordern schien, einen weit konservativeren Sinn als bei den übrigen von ihm bearbeiteten Stücken. Im Gegensatze zu diesen und zu Dalbergs Bearbeitung des Timon, die mit der Fabel sowohl wie mit den Charakteren äußerst radikal verfuhr und sich in weitgehenden Konzessionen dem Geschmack des Publikums bequemte, behielt Schröder in Maß für Maß die Handlung des Originals ohne jede wesentliche Aenderung bei und suchte das Stück unter möglichster Beschränkung eigner Zutaten nur durch gewisse Kürzungen, Umstellungen und scenische Zusammenlegungen den veränderten Bedingungen seiner Bühne anzupassen. Die Eingangsscene des Stückes, die scheinbare Abreise des Herzogs und Angelos Einsetzung in die Regentschaft, wurde gestrichen, ihr Inhalt durch das Gespräch ersetzt zwischen dem schon bei seinem ersten Auftreten als Franziskaner verkleideten Herzog und dem Mönch. Die komischen Figuren und der burleske Teil der Handlung, der unentbehrliche Hintergrund für die Vorgänge des Stückes, wurde durch Beseitigung der Frau Ueberley und des Junkers Schaum, durch viele Kürzungen, die namentlich die Figur des in einen Schenkwirt Fiumo umgewandelten Pompejus trafen, schon zu Schröders Zeit mehr als wünschenswert beschnitten und zusammengestrichen. Aber trotz ihrer Mängel und trotz der kleinbürgerlichen Trivialisierung, die der hohe Geistesflug der Shakespeareschen Sprache wie in allen Shakespeare-Bearbeitungen jener Tage erfahren mußte, war Schröders Einrichtung von Maß für Maß eine für ihre Zeit sehr anerkennenswerte Leistung, die manche gute Züge enthielt und in vielem den spätern Versuchen, das Stück für das Theater zu gewinnen, überlegen war.

Daß Schröders Bearbeitung keine weitere Verbreitung auf den Bühnen fand, hatte seinen Grund vielleicht darin, daß ihr stofflich eine Art von Rivalin erwuchs in dem Schauspiel des Wiener Schriftstellers Brömel: Gerechtigkeit und Rache (1783), das in den achtziger Jahren mit großem Beifall über alle namhaften Theater ging, als eine Bearbeitung von Maß

für Maß allerdings nur insofern gelten konnte, als es den Kernpunkt der Handlung der Shakespeareschen Dichtung entnahm.

Den kühnen Anläufen, womit man im 18. Jahrhundert Maß für Maß für die deutsche Bühne zu erobern suchte, entsprach die weitere Bühnengeschichte des Werkes sehr wenig. In den beiden ersten Dritteln des 19. Jahrhunderts scheint das Stück in dem Repertoire der deutschen Theater keine Rolle gespielt zu haben. Von den bedeutenden Bühnenleitern dieses Jahrhunderts: Schreyvogel, Immermann, Eduard Devrient, Laube und Dingelstedt, hat kein einziger den Versuch gemacht, das Stück zu geben. Eine Bearbeitung von Richard Weiland, die 1804 zur dreihundertjährigen Geburtstagsfeier des Dichters im Druck erschien[3]), bot trotz der ziemlich treuen Anlehnung an den Wortlaut des Originals keine glückliche Lösung des Problems. Die Bearbeitung in usum Delphini ging soweit, Julia in die rechtmäßige Gattin Claudios zu verwandeln; weil sie sich gegen den Willen ihrer Eltern vermählt haben, soll Claudio dem Todesspruche des neuen Statthalters zum Opfer fallen. Dies und die völlige Beseitigung des ganzen burlesken Gegenspiels, der Gestalten des Elbogen, Pompejus 2c. kennzeichnet den Charakter dieser Bearbeitung. Auf die Bühne scheint sie nicht gelangt zu sein.

Erst der freien Bearbeitung von Gisbert von Vincke, die 1871 in Weimar zum erstenmal gegeben wurde, blieb es vorbehalten, dem Stück den Weg über eine Reihe namhafter deutscher Bühnen zu ebnen[4]). Vincke hatte sich seiner Aufgabe mit großem Geschick und dem ihm eignen sichern Blick für das Theatralische entledigt. In fünf geschickt geordneten Akten, deren jeder einen einheitlichen Schauplatz zeigte, spielte sich das Stück äußerlich glatt und wirkungsvoll vor den Augen des Zuschauers ab. Wer aber wirklichen Shakespeare zu sehen hoffte, konnte nur zum kleinen Teil auf seine Rechnung kommen. Mit den Motiven des Stückes glaubte der Bearbeiter willkürlich schalten zu können und machte den Forderungen des wohlgesitteten heutigen Theaters unglaubliche Zugeständnisse. Man mußte Zeuge

sein, wie Claudio hier sogar wegen Lösung einer Verlobung zum Tode verurteilt wird! Auch sonst wurde vieles Neue hinzugedichtet, die burlesken Teile des Stückes schwächlich modernisiert oder ausgemerzt. Die Bearbeitung war ein unglückliches Zwitterding, das keinen ungetrübten ästhetischen Genuß zu bereiten vermochte.

Eine treuere Wiedergabe des Originals versuchte neuerdings eine Bearbeitung von Joseph Altmann, die 1902 am Wiener Burgtheater und dann am Stadttheater in Leipzig gespielt wurde. Sie war im Gegensatz zu Vincke von dem löblichen Bestreben geleitet, sich im großen aller willkürlichen Eingriffe und Aenderungen zu enthalten, verfiel aber bei den Einzelheiten ebenfalls in den Fehler, einer verkehrten Prüderie allzu häufig Rechnung zu tragen. Die burlesken Teile wurden unnötig verkürzt und abgeschwächt, charakteristische Derbheiten ausgemerzt, wichtige Scenen, wie die fünfte des ersten und die erste des vierten Aktes, beseitigt, einige wenig geschmackvolle Zusätze zur effektvolleren Zuspitzung der Aktschlüsse hinzugedichtet.

Im Gegensatz zu den bisherigen Aufführungen setzte sich die Vorstellung, in der das Stück am Hoftheater zu Karlsruhe am 13. Oktober 1903 in Scene ging, zum erstenmal die Aufgabe, das Original ohne jede wesentliche Aenderung an Inhalt und Form in seine Rechte zu setzen[5]).

Das einzige, was in dem Stück für das Empfinden des heutigen Hörers verletzend wirkt, die gewagte Unterschiebung Marianens in der Liebesnacht, kann selbstverständlich nicht umgangen werden, wenn es sich um eine Aufführung des Shakespeareschen Stückes handeln soll. Wegen des Heikeln, das diesem Motive anhaftet, das aber im Bühnenlichte bei zweckmäßiger Inscenierung und diskreter Darstellung eher gemildert als verstärkt wird, auf die Aufführung des Werkes verzichten, hieße der Bühne eine Fülle tiefer und großartiger dramatischer Wirkungen vorenthalten. Die dichterischen Schönheiten des Stückes sind so außerordentlich, die dramatische Kraft einiger Scenen so bedeutend, die Farbenpracht der sich in den seltsamsten Gegensätzen bewegenden Dichtung mit ihrer Fülle eigenartiger Cha-

rakterköpfe so reizvoll und glänzend, daß das Peinliche des Unterschiebungsmotives dagegen in Schatten tritt und bei der Bühnendarstellung kaum als störend empfunden wird [6]). Alles andre aber, was der Aufführbarkeit des Stückes in seiner Originalgestalt hindernd im Wege zu stehen schien, ist mehr oder minder hinfällig; vor allem die Bedenken, die gegen die tiefsinnige Ethik des wundervoll aufgebauten letzten Aktes dann und wann wohl auftreten.

Nicht die mindeste Veranlassung aber liegt dazu vor, die burlesken Teile des Werkes, die das sinnvolle, mit köstlicher Ironie durchtränkte Gegenspiel zu den ernsten Vorgängen bilden: die unsaubere Bordellatmosphäre — den unentbehrlichen Hintergrund für die Voraussetzungen des Stücks und das Verfahren Angelos — für die heutige Bühne schamvoll zu säubern oder zu beseitigen. Wenige kleine Striche genügen, einiges allzu Grobe zu entfernen. Das charakteristische Bild aber, das durch das Treiben der vornehmen Jugend und den Minnehof der Frau Ueberley mit ihrer Sippschaft geboten wird, darf bei der Aufführung unter keinen Umständen verloren gehn. Ein Werk wie Maß für Maß kann nicht mit dem Maßstab zimperlicher Prüderie gemessen werden. Für ein gesundes Empfinden aber hat die ungeschminkte und kräftige Milieuschilderung des Stücks und die kecke Benennung der Dinge beim richtigen Namen nichts Verletzendes. Das Gröbste, was das Stück in dieser Beziehung bietet, ist weit gesünder, als hunderte von versteckten Frivolitäten und offenen Gemeinheiten, die das Publikum in französischen und deutschen Bühnenwerken tagtäglich mit unverhülltem Behagen in sich schlürft.

Nach diesem Gesichtspunkt konnten sich die wenigen Veränderungen, die an dem Stücke vorzunehmen waren, zumeist auf solche beschränken, die sich aus technischen Gründen, aus der Verschiedenheit des altenglischen Theaters von der heutigen Illusionsbühne ergaben. So wurde zur größern Vereinfachung des Schauplatzes die vierte Scene des ersten Aktes, die Unterredung des Herzogs mit dem Pater Thomas, unmittelbar hinter die einleitende Scene im Palaste gelegt, wo sie sich passend

und sinngemäß anschließen konnte. Dadurch gliederte sich der erste Akt in drei charakteristische und scharf kontrastierende scenische Bilder: den Abschied des Herzogs, der die Regentschaft einsetzt und seine Verkleidung vorbereitet (I, 1 und 4); die Straßenscenen, die Gelegenheit gaben, das eigentümliche Milieu des Stückes zur Anschauung zu bringen und in Claudios Verhaftung die ersten Folgen des neuen Regiments zu zeigen (I, 2 und 3); endlich die Scene im Nonnenkloster, die Isabella einführt und zu den Vorgängen des zweiten Aktes überleitet (I, 5). Um der Straßenscene die richtige Stimmung zu geben, empfahl es sich, sie auf den Abend zu legen und als Schauplatz eine enge, winklige Gasse vor einer zweifelhaften Vorstadtschenke zu wählen. An den Tischen vor den erleuchteten Fenstern der Schenke entwickelt sich ein Bild des wüsten und ausgelassenen Treibens der jungen Edelleute, die mit Schenkmädchen und abenteuerlich gekleideten Dirnen schäkern und kosen, während eine geräuschvolle Tanzmusik aus dem Innern des Hauses die Scene begleitet. Uebermütiges Gelächter und Gejohle unterbricht zu verschiedenen Malen die einleitenden Wortgefechte Lucios mit den beiden angeheiterten Edelleuten; auf diese Weise wird es möglich, über den etwas dürftigen Reiz, den die einleitenden Wortwitze dieser Scene für den heutigen Hörer bieten, durch die Gesamtstimmung des Bildes hinwegzutäuschen. Auf diesem Schauplatz erscheinen sodann Frau Ueberley und Pompejus; die jungen Edelleute ziehen sich mit den Mädchen während des folgenden in das Innere der Schenke zurück; dann wird der gefangene Claudio vom Kerkermeister des Weges geführt; Lucio, der in die Schenke getreten war, kommt wieder heraus und stößt auf den gefangenen Freund; so kann sich zwanglos die dritte Scene des ersten Aktes anschließen.

Der zweite Akt spielte ohne Verwandlung in einem Zimmer von Angelos Haus und umfaßte, nach der einleitenden Beratung des Statthalters mit Escalus und dem Richter, das burleske Gerichtsverhör (II, 1) und die erste Begegnung Angelos mit Isabella (II, 2). Die zweite Unterredung des Statthalters mit Isabella (II, 4), die einen Tag später spielt und die Handlung

zum Höhepunkt führt, blieb nach dem Vorbild, das hierin schon Schröder und später Vincke gegeben hat, dem dritten Akte vorbehalten. Dieser hatte außerdem noch die dritte Scene des zweiten Aktes, das Gespräch zwischen Julia und dem verkleideten Herzog, und den ganzen dritten Akt des Originals zu umfassen. Dabei erwies es sich als ratsam, die Scenen in der Weise umzustellen, daß die burlesken Scenen, die im Original die zweite Hälfte des dritten Aktes bilden — die Verhaftung des Pompejus, die Gespräche zwischen Lucio und dem Herzog ꝛc. (III, 2) — an erste Stelle rückten und daß die Auftritte im Innern des Kerkers (III, 1) hierauf erst folgten. Die Scenen im Kerker, die dichterisch und dramatisch den Höhepunkt des Stückes bilden, müssen bei der Bedeutung, die dem Akteinschnitt auf der modernen Bühne zukommt, den dritten Aufzug schließen; sie würden in ihrer Wirkung sehr verlieren, wenn die burlesken, mehr episodisch gehaltenen und exponierenden Scenen (III, 2) hierauf folgten, anstatt ihnen voranzugehn. Einige Schwierigkeit bereitet für diese burlesken Scenen die Wahl eines geeigneten Schauplatzes. Die Folioausgabe läßt diese Auftritte, ohne Ortswechsel und ohne eine neue Scene zu beginnen, auf dem Schauplatz der vorangehenden Auftritte (III, 1), also in dem Innern des Kerkers (a room in the prison), spielen. Spätere Ausgaben, durch die Unwahrscheinlichkeit von Lucios Erscheinen in den Gefängnisräumen offenbar beirrt, ließen mit Elbogens Auftreten eine neue Scene beginnen und schrieben als Schauplatz für die folgenden Scenen vor: the street before the prison. Aber auch diese „Straße", die in den scenischen Vorschriften unsrer deutschen Ausgaben herrschend blieb, bietet keinen geeigneten Hintergrund für die Vorgänge der folgenden Scenen; am wenigsten für die langen Gespräche Lucios mit dem Herzog, die auf einer offenen Straße alle Wahrscheinlichkeit und alle Intimität verlieren würden. Auf dem altenglischen Theater wurden solche Bedenken nicht fühlbar, da die dekorationslose Vorderbühne, wie so häufig bei Shakespeare, keinen bestimmten, sondern einen neutralen Schauplatz darstellte, wo der Zuschauer keinen störenden Widerspruch zwischen den Vorgängen der Scene und ihrem

Hintergrund empfand und wo der Dichter seine Personen nach Belieben zusammenführen konnte, ohne Gefahr zu laufen, die Illusion des Hörers zu stören. Anders die moderne Bühne, die sich in der Lage sieht, den neutralen Schauplatz Shakespeares durch einen bestimmten dekorativen Hintergrund zu ersetzen, ohne dabei an die unmaßgeblichen Angaben unsrer Shakespeare-Ausgaben gebunden zu sein. Als Schauplatz für die vorliegenden Scenen empfahl sich das Innere des Gefängnishofes, der den Vorteil bot, den Vorgängen Wahrscheinlichkeit und zugleich eine gewisse Intimität und Stimmung zu geben. Derselbe Schauplatz konnte auch der dritten Scene des zweiten Aktes, die jenen Auftritten voranzustellen war, als passender Hintergrund dienen.

Dieser Gefängnishof ist nach hinten durch die Umfassungsmauer abzugrenzen; an das Eingangstor, das nach der Straße führt, schließt sich rechts die Wohnung des Schließers. Auf der linken Seite ist der Eingang in das Innere des Kerkers. Der Vordergrund wird von Bäumen begrenzt; in der Mitte steht ein alter Brunnen, davor eine steinerne Bank. Als sich die Scene nach dem großen Monolog Isabellas (II, 4) in diesen Schauplatz verwandelt hat, wird hinter dem geschlossenen Tore zunächst mehrmaliges Klopfen vernehmbar; der Schließer tritt aus seiner Wohnung und öffnet; es erscheint der als Mönch verkleidete Herzog, und es folgt die dritte Scene des zweiten Aktes. Während des folgenden tritt Julia, geleitet von einem Gefängnisdiener, der im Begriffe steht, sie an den „schicklicheren Ort“ überzuführen, aus dem Innern des Kerkers. Als sie am Schluß der Scene mit dem Gefängnisdiener durch das Eingangstor abgeht, kommen gleichzeitig von der Straße Elbogen und Pompejus mit Gefolge. Der Herzog, der in den Kerker abgehn wollte, ist an dem Eingang beobachtend stehn geblieben und wird dadurch zum Zeugen des folgenden Gesprächs. So können sich zwanglos die burlesken Scenen aus der zweiten Hälfte des dritten Aktes (III, 2) anschließen. Das Eingangstor, in dessen Nähe der Schließer sich zu schaffen macht, bleibt während des folgenden offen. Lucio, der auf der Straße außen

vorübergeht, bleibt außerhalb des Tores stehn und beobachtet die Vorgänge im Innern des Hofs; als Pompejus ihn wahrnimmt und anruft, tritt er ein; der Kerkermeister schließt während des folgenden das Tor und geht in seine Wohnung. Das Gespräch zwischen Lucio und dem Herzog, der sich dabei auf der Brunnenbank niederläßt, erhält auf diesem Schauplatz Natürlichkeit und behagliche Stimmung. Auch die folgenden Auftritte lassen sich leicht und zwanglos anreihen. Als zum Schluß dieser Scenen Escalus und der Herzog nach verschiedenen Richtungen auseinander gegangen sind, verwandelt sich der Schauplatz in einen Vorraum im Innern des Kerkers; es folgt die hier spielende erste Scene des dritten Aktes; nach dem Abgang Isabellas reiht sich als Aktschluß der Reimmonolog des Herzogs an, der sich ohne Schwierigkeiten an diese Stelle verlegen läßt.

Diese Anordnung der Scenen könnte nur insofern ein gewisses chronologisches Bedenken erregen, als die Scene, wo Julia aus dem Kerker weggebracht wird, durch ihre Verlegung in den dritten Akt, hinter Angelos zweite Unterredung mit Isabella, einen Tag später spielt, als die Scene, wo der Befehl des Statthalters zu ihrer Entfernung aus dem Gefängnis gegeben wird. Doch dürfte diese Verzögerung in der Ausführung von Angelos Befehl, für die ja überdies besondere Gründe denkbar sind, dem Zuschauer nicht zum Bewußtsein kommen, umsomehr als auch die Chronologie des Originals an einiger Unklarheit und einigen Widersprüchen leidet.

Für die einleitende Scene des vierten Aktes wurde nicht Marianens Zimmer, wie die deutschen Ausgaben im Anschluß an Delius vorzuschreiben pflegen, sondern, im Einklang mit der Bühnenanweisung der Dyceschen Ausgabe (before Marianas house), ein freier Platz vor ihrem Hause mit Vorgärtchen als Schauplatz gewählt. Man hat mit Recht darauf hingewiesen[7]), daß sich die Vorgänge dieser Scene vor Marianens Haus weit glaubhafter und wahrscheinlicher gestalten, als in deren Zimmer, wo Isabella als Unbekannte nicht ohne weiteres eintreten und, „ehe sie noch mit ihm gesprochen, mit dem Herzog sich unterreden kann.“ Auch gewinnt die Scene durch einen lieblichen

landschaftlichen Hintergrund einen gewissen idyllischen Stimmungsreiz, der sie von den beiden sie einschließenden Kerkerscenen wohltätig abhebt. Vor allem aber ist es für die künstlerische Wirkung sehr vorteilhaft, daß die heikle Verabredung des Herzogs mit den beiden Mädchen durch den Uebergang der Abendstimmung in die Nacht, der sich im Laufe der Scene zu vollziehen hat, in ein liebevoll verschleierndes Halbdunkel gehüllt wird.

Der Knabe, der das diese Scene einleitende stimmungsvolle Lied zu singen hat, wurde nach dem Vorbild, das hierin schon Schröder gegeben hat, in ein Mädchen, die Freundin Marianens, umgewandelt. Der Knabe, der für eine geeignete Besetzung und gute musikalische Wiedergabe der Rolle auf der heutigen Bühne Schwierigkeiten bereitet, erklärt sich, wie so häufig bei Shakespeare, historisch: das altenglische Theater kannte keine Frauen als Darstellerinnen und bediente sich in solchen Fällen lieber des unverkleideten als des in ein Mädchen umgewandelten Knaben. Die moderne Bühne hat hier das Recht, ihren veränderten Verhältnissen Rechnung zu tragen.

Die zweite Hälfte des vierten Aktes spielte ohne Verwandlung im Innern des Kerkers und umfaßte die zweite und dritte Scene dieses Aktes im Original, das abgesehen von einigen Kürzungen in Wortwitzen, deren Sinn für den deutschen Hörer verloren geht, unverändert blieb. Nur das Erscheinen Lucios am Schluß der dritten Scene, das an dieser Stelle die Stimmung gefährdet, wurde gestrichen; einige gute Einzelheiten daraus sind in der Lucioscene des dritten Aktes verwertet. Die köstlichen Gestalten des Scharfrichters Grauslich und des berauschten Bernardin gaben diesen Kerkerscenen das besondere Gepräge und das charakteristische, in einem gruslichen Humor schillernde Kolorit, das im Original ihnen eigen ist.

Auch der meisterhaft aufgebaute fünfte Akt, dem die vierte und sechste Scene des vierten Aktes wie in den bisherigen Bühneneinrichtungen des Stückes als Einleitung dienten, konnte, abgesehen von einigen unwesentlichen Kürzungen, unverändert bleiben.

Goethes Götz von Berlichingen auf dem Theater.

I.

Weder bei der Abfassung des Gottfried von Berlichingen von 1771, noch bei der Umarbeitung des Entwurfs zu dem klassischen Götz von 1773 hatte der Dichter an die Möglichkeit einer Bühnenaufführung seines genialen Jugendwerkes gedacht. Wie sehr ihm ein solcher Gedanke fern lag, zeigt das geringe Interesse, das er den Vorstellungen des Stückes in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts entgegenbrachte, und die Tatsache, daß er erst dreißig Jahre nach seiner Entstehung, als Leiter der Weimarer Bühne, durch den Verkehr mit Schiller dazu angeregt, die Umgestaltung des Schauspiels für das Theater in Angriff nahm.

Mit dem Dichter schien auch die zeitgenössische Kritik darin einig zu sein, daß das Werk, das sich „fast geflissentlich" von den Regeln der dramatischen Dichtart entferne und der Aufführung „fast unübersteigliche Schwierigkeiten" bereite, auf dem Theater unmöglich sei und daß wohl keine Schauspielergesellschaft auf den Einfall kommen werde, sich an den Versuch einer Aufführung des Stückes zu wagen. Gegenüber dem ziemlich einstimmigen Urteil der Kunstrichter waren es nur vereinzelte Stimmen, die sich wie die des Kritikers der Frankfurter Gelehrten Anzeigen dahin äußerten: „Wir getrauten uns mit geringer Mühe die Schauplatzveränderungen so zu reduzieren, daß sich das Schauspiel aufführen ließe."

Das Verdienst, diesen Gedanken verwirklicht und den ungelenken Koloß von 1773 auf die einer so schweren Belastung ungewohnten Bretter gestellt zu haben, gebührt dem Prinzipale Heinrich Gottfried Koch, Direktor der königlichen privilegierten

utſchen Schauſpielergeſellſchaft in Berlin, der dort am 12. April
'74 die erſte Aufführung des Götz von Berlichingen ins Leben
tf. Der Erfolg war ſo außerordentlich, daß das Stück ſechs-
al hintereinander gegeben werden mußte. Auch in den folgen-
n Jahren kehrte es wieder und wurde unter Kochs Nachfolger
öbbelin noch 1770 und 1777 in Berlin geſpielt. Dann ver-
wand das Stück von dem Repertoire und wurde erſt nach
ötzehnjähriger Unterbrechung 1795 von Fleck wieder hervor-
holt. Es wurde fünfmal in dieſem Jahre gegeben; dann
ieb es liegen, bis zehn Jahre ſpäter Iffland die Goetheſche
ühnenbearbeitung in das Repertoire des königlichen Theaters
ıfnahm.

Dem Beiſpiele Berlins war noch in demſelben Jahre
ımburg gefolgt, wo unter Friedrich Ludwig Schröder am
. Oktober 1774 Götz von Berlichingen zum erſtenmal in
cene ging. Bei dieſen beiden erſten Aufführungen des Stückes,
r Berliner unter Koch und der Hamburger unter Schröder,
ıtte der Götz von 1773 in ſeinem buntſcheckigen Gewande,
it ſeinem 54 maligen Scenenwechſel, ſelbſtverſtändlich vielfache
enderungen erfahren müſſen. Ueber dieſe Bearbeitungen des
tücks aus dem Jahr 1774 war bis vor einigen Jahren nur
eniges bekannt. Man wußte nur, daß in Berlin ſowohl wie
Hamburg bei der erſten Vorſtellung eine „Einrichtung“,
h. eine Art von ausführlichem Scenarium des Stücks in
r umgearbeiteten Form gedruckt und an das Publikum ver-
uft worden war, zu deſſen leichterer Orientierung über die
chauplätze der Handlung und die Scenenfolge. Während die
erliner Einrichtung verloren gegangen zu ſein ſcheint, hat ſich
r Hamburger Auszug glücklicherweiſe in einigen Exemplaren
halten [1]).

Dieſer Auszug gibt ein ziemlich deutliches Bild von
chröders Bearbeitung. Sie mußte natürlich in erſter
inie beſtrebt ſein, die Veränderungen des Schauplatzes ſoviel
s möglich einzuſchränken. Dieſe Aufgabe war am ſchwerſten
n dritten und fünften Akt, wo der Schauplatz im Original
mal und 13 mal wechſelt. Im dritten Akt half ſich Schröder

dadurch, daß er die vielen kleinen Scenen der Reichsexekution beseitigte und von den Scenen der Schlacht nur die eine beibehielt, wo sich der verwundete Selbitz den Gang des Kampfes berichten läßt und dann mit dem siegreich zurückkehrenden Götz zusammentrifft. So wurde es möglich, den Schauplatz in diesem Akt nur 3 mal, im fünften Akt nur 8 mal zu verwandeln.

Es wurde von Schröder gestrichen: die Eingangsscene in der Schenke, die Bamberger Tafelscene, die Bauernhochzeit, die Maximilianscene, die Auftritte der Reichsexekution und zwei kleine, leicht entbehrliche Scenen des fünften Akts. Seine Zusammenlegungen waren, bis auf eine einzige Ausnahme, geschickt und annehmbar.

Schröders Einrichtung erfreut durch die Pietät, womit sie dem Originale gegenübersteht, und stellt seinem künstlerischen Feingefühl das günstigste Zeugnis aus. Zu eignen Zutaten scheint er sich nur da entschlossen zu haben, wo diese zur Ueberbrückung unbedingt notwendig waren. Ueber diese Zusätze selbst ist aus dem Auszuge Schröders nichts zu entnehmen.

Noch weniger als über die Hamburger Einrichtung ist über die zu Berlin gespielte Bearbeitung des Prinzipales Koch bekannt, von deren Auszug sich bis jetzt kein Exemplar gefunden hat. Was sich über Einrichtung und Aufführung ermitteln läßt, beschränkt sich auf die Kombinationen, die auf Grund einiger zeitgenössischen Berichte und Briefe und des wertvollen Zettel-Materiales möglich sind [2]).

Nach dem mutmaßlichen Bilde, das sich hiernach von der Berliner Einrichtung des Stückes rekonstruieren läßt, ist Koch bei seinen Strichen und Kürzungen noch weit schonender verfahren als Schröder. Die einleitende Wirtshausscene, die Bamberger Tafelscene, die Scene des Kaisers, die in Hamburg fehlten, sind in der Berliner Bearbeitung mit Bestimmtheit belegt. Die einzigen Auftritte, die man in Berlin beseitigte, sind die Bauernhochzeit, die Scenen der Reichsexekution und einige kurze Scenen des fünften Akts. In den Kampfscenen des dritten Akts beschränkte man sich, wie bei Schröder, unter

Weglassung der Reichsarmee auf die Darstellung der Selbitzscene auf der „Höhe mit Wartturm."

Daß der Wortlaut des Goetheschen Textes im großen und ganzen unangetastet blieb, läßt eine Aeußerung Karl Lessings vermuten, der an seinen Bruder in Wolfenbüttel schrieb, er habe dafür gesorgt, „daß keine Kochische Verbesserung sich einschlich". Und weiter wird hier berichtet: „Auch in der Sprache wurde nichts geändert, als hin und her ein gar zu derber Ausdruck. Bei der Antwort auf die Aufforderung des Götz wurden nur die letzten Worte weggelassen." Die einzige grobe Konzession, die man dem Geschmack des Publikums machte, scheint das Zigeunerballet gewesen zu sein, das laut der Vorankündigung des Stückes darin eingelegt war.

Was das Verhältnis der Hamburger Einrichtung zu der Berliner betrifft, so ist anzunehmen, daß Schröder die Arbeit Kochs zum mindesten aus Berichten darüber gekannt hat. Doch verfuhr er in vielen Punkten selbständig und ging namentlich in den Kürzungen radikaler vor. Eine Aeußerung in dem Berichte von Schirachs Magazin, das Tischgespräch an der bischöflichen Tafel habe in Berlin „unausstehliche Langweile gemacht", hat vielleicht die Weglassung dieser Scene bei Schröder veranlaßt.

Die dritte Stadt, die Götz von Berlichingen auf der Bühne sah, war Breslau, wo das Stück am 17. Februar 1775 durch den Prinzipal Wäser gegeben wurde und bis zum 10. März dieses Jahres vier Wiederholungen erlebte. Alle nähern Nachrichten über Besetzung und Bearbeitung fehlen. Doch machen es verschiedene Umstände, unter anderm das Vorkommen eines Zigeunerballets, wahrscheinlich, daß die Berliner Einrichtung nach Breslau verpflanzt worden war. Die Aufnahme scheint nicht begeistert gewesen zu sein. Wenigstens sagte Madame Wäser in ihrer Abschiedsrede [3]):

Selbst unser Götz fand Logen und Parterr
Trotz seiner deutschen Neuheit leer.

Auch in Leipzig wurde Götz durch die Wäsersche Truppe während der Ostermesse 1775 aufgeführt. Als weitere Städte,

die das Stück während der siebziger Jahre auf der Bühne sahen, sind mit Sicherheit Dresden, Mainz und Frankfurt a. M. belegt. In des Dichters Geburtsstadt gebührt dem Direktor Abel Seyler das Verdienst, den Götz in der Ostermesse 1778 oder 1779 zum erstenmal gespielt zu haben[4]). Ueber die Bearbeitung, die Seyler zugrunde legte, ist nichts bekannt.

Die genannten Städte waren indessen wohl nicht die einzigen, wo Götz durch die umherziehenden Schauspielergesellschaften zur Darstellung kam. Es ist mit ziemlicher Gewißheit anzunehmen, daß das Stück um die Mitte der siebziger Jahre schon an ziemlich vielen Orten gegeben wurde. Dagegen scheinen zu Ende dieses Jahrzehnts und in den achtziger Jahren nur vereinzelte Aufführungen stattgefunden zu haben.

In das Dunkel, das die Bühnengeschichte des Stückes zu dieser Zeit umgibt, kommt erst wieder Licht durch die Mannheimer Aufführung des Götz vom Jahr 1786. Neben den rühmlichen Bestrebungen, die Dalberg der Eroberung Shakespeares für das deutsche Theater zuteil werden ließ, machte er auch den Versuch, Goethes Götz in einer neuen Bearbeitung für seine Bühne zu gewinnen. Das handschriftliche Soufflierbuch dieser wahrscheinlich von dem Regisseur Rennschüb herrührenden Bearbeitung gehört zu den zahlreichen wertvollen Schätzen des Mannheimer Theaterarchivs[5]).

Diese Mannheimer Bearbeitung von 1780 war sehr verschieden von den Fassungen, wonach das Stück zwölf Jahre vorher zu Berlin und Hamburg gegeben worden war. Während Koch sowohl wie Schröder sich bemüht hatten, das Original soviel als möglich zu schonen und seine dichterischen Schönheiten möglichst unverändert der Bühne zu erhalten, ließ sich der Autor der Mannheimer Einrichtung bei seiner Arbeit beinahe ausschließlich durch die Rücksicht auf die praktischen Forderungen der Bühne leiten. Möglichste Beschränkung des Scenenwechsels war das Ziel, dem er mit Hintansetzung aller andern Rücksichten zustrebte. Seinem Eifer gelang es, die 51 Verwandlungen des Originales derart zu vermindern, daß der fünfte Akt bloß vier, der erste und vierte Akt je zwei, der

dritte Akt einen und der zweite Akt gar keinen Wechsel des Schauplatzes erforderte. Ein gewisses Geschick bekundete sich dabei in der Art, wie beispielsweise im zweiten Akt, dem relativ besten Teile der Bearbeitung, die wichtigsten Bamberger Scenen des Originals zu einem einheitlichen scenischen Bilde ohne Verwandlung verbunden waren.

Eine solche Vereinfachung der Scenerie konnte selbstverständlich nur unter großen Opfern ermöglicht werden. Der Rotstift hauste mit barbarischer Grausamkeit, es wurde gestrichen, überbrückt, zusammengeleimt, Neues hinzugedichtet, teilweise sogar ganz neue Motive in das Stück hineingeflickt. Weislingens Verlobung mit Maria wurde unter der Annahme, daß sich beide schon früher geliebt haben, unmittelbar an die Ankunft des Gefangenen in Jarthausen angeschlossen. Die wichtige Gestalt Sickingens wurde gestrichen; seine Werbung um Maria erfolgte brieflich; diese aber lehnte ab und blieb ihrem Weislingen treu. Die zahlreichen neuen dichterischen Zutaten, die für diese und andre Veränderungen notwendig wurden, waren herzlich schwach und leisteten an Trivialität und Geschmacklosigkeit zum Teil das Menschenmögliche. Alles literarische Feingefühl, alles Verständnis für die wundervolle Kunst des Dichters ließ der Bearbeiter vermissen. Zu den Verballhornungen, die die Rücksicht auf die Vereinfachung der Scenerie veranlaßte, kamen noch die Aenderungen, die durch die Zensur für die kurfürstliche Bühne notwendig wurden. Sie beseitigte den Abt von Fulda, verwandelte den Bischof von Bamberg in einen weltlichen Fürsten und merzte alles aus, was nur irgendwie geistliche Dinge berührte.

So kann die Mannheimer Bearbeitung von 1780 den Vergleich mit den Berliner und Hamburger Einrichtungen von 1774 in keiner Weise aushalten und bedeutet einen bedenklichen Rückschritt gegenüber jenen ersten Bühnenfassungen des Stücks. Dagegen ist sie literarhistorisch nicht ohne Interesse: als der erste energische Versuch, das lose scenische Gefüge des Götz von 1773 in ein den Forderungen der modernen Bühne entsprechendes Theaterstück umzumodeln.

Dieser Versuch des Mannheimer Bearbeiters findet in den frühern Bühnenschicksalen des Stücks eine gewisse Entschuldigung und Erklärung. Das Schauspiel scheint bei den verschiednen Aufführungen der siebziger Jahre trotz vereinzelter Erfolge im großen und ganzen keinen Beifall gefunden zu haben; jedenfalls hat es auf dem Theater keinen festen Fuß gefaßt. Das Publikum, das an die Regelmäßigkeit der französischen Schauspiele gewöhnt war, wurde durch die Fülle des Neuen in Goethes genialem Jugendwerk, vor allem durch den bunten Scenenwechsel, der in den Bearbeitungen von Koch und Schröder nur sehr mäßig vereinfacht war, notwendigerweise befremdet und verwirrt. Erwägt man ferner, daß die technischen Hülfsmittel, mittels deren die Verwandlungen vollzogen wurden, noch äußerst dürftig waren, so wird es begreiflich, daß der fortwährende Scenenwechsel eine Haupturſache für die geringen Erfolge wurde, die den Aufführungen des Götz in jener Zeit beschieden waren. Diese Erfahrungen veranlaßten den Mannheimer Bearbeiter, sein Hauptaugenmerk bei der Neueinrichtung des Stückes auf die Herstellung möglichst einheitlicher Schauplätze zu richten, selbst wenn dies, wie hier, auf Kosten der dichterischen Eigentümlichkeiten des Werkes geschah.

Aber auch dieser Versuch war von keinem dauernden Erfolge begleitet. Die Mannheimer Bearbeitung, die zum erstenmal am 17. Febuar 1780 gegeben wurde, erlebte nur zwei Wiederholungen. Dann ruhte das Stück im Archiv und wurde in Mannheim erst 1811 in Goethes Bühnenbearbeitung wieder aufgenommen.

Die Mannheimer Aufführung von 1780, die auch dadurch von Interesse ist, daß sie, soweit bekannt, den ersten Präcedenzfall bietet für den Brauch, die Rolle des Georg durch eine Dame zu besetzen — in Berlin und Hamburg war er durch einen Herrn gespielt worden — ist die erste Bühnendarstellung des Stückes, über die wir eine Aeußerung des Dichters besitzen. Dieser schrieb am 28. Febuar 1780 an den Komponisten und Liederdichter Kayser: „Haben sie doch jetzo in Mannheim den Götz von Berlichingen wieder hervorgesucht, nachdem man ihn

zehn Jahre als einen allzu schweren Stein hatte liegen lassen.“ Auch diese Aeußerung, die dem wirklichen Sachverhalt nicht völlig entspricht, deutet darauf hin, daß der Dichter die Bühnenschicksale seines Stückes mit keinem sehr lebhaften Interesse verfolgte.

Die neue Bearbeitung blieb übrigens nicht auf Mannheim beschränkt. Sie wurde von Großmann in Frankfurt erworben und hier am 8. Mai 1780 auf die Bühne gebracht. Von da fand sie im folgenden Jahr ihren Weg nach Hannover und Bremen.

2.

Mit der Mannheimer Bearbeitung hat die erste Periode in der Bühnengeschichte des Götz von Berlichingen insofern ihren Abschluß gefunden, als diese Einrichtung, soweit bekannt, die letzte war, die das Stück *vor* 1804 für die Bühne zu gewinnen suchte, ehe Goethe selbst sich zur Umänderung seines Werkes für das Theater entschloß. Doch sind hier noch drei andre Bearbeitungen anzureihen, die, zwar sämtlich *nach* 1804 entstanden, trotzdem zu jener Gruppe zu zählen sind, da sie ohne Rücksicht auf Goethes Bearbeitung lediglich auf dem alten Götz von 1773 fußen.

Diese Bearbeitungen sind in verschiedener Beziehung bemerkenswert. Mit der Theaterfassung von 1804 war die Bearbeitungsfrage in gewissem Sinne gelöst, das Stück hatte eine durch den Dichter selbst sanktionierte Theatergestalt erhalten. Nichts lag näher, als daß die Bühnen, die sich für die Aufführung des Werkes interessierten, nach dem neuen Goetheschen Theater-Götz griffen, umsomehr als dieser vom bühnenpraktischen Standpunkt aus ganz außerordentliche Vorteile bot gegenüber dem Götz von 1773. Es ist denn im allgemeinen auch mit Bestimmtheit anzunehmen, daß die Bühnen, die das Stück *nach* 1804 zur Aufführung brachten, die Theaterbearbeitung des Dichters benutzten[6]).

Eine Ausnahme hiervon machten die Bühnen der Kaiserstadt *Wien*. Nachdem hier Götz von Berlichingen bereits 1783

durch den Prinzipal Genſike am Kärntnertortheater zum erſtenmal gegeben worden war, wurde das Stück noch 1808 im Theater in der Leopoldſtadt, 1809 im Theater an der Wien, endlich 1830 im Hofburgtheater nach Bearbeitungen geſpielt, die alle drei ausſchließlich auf der Ausgabe von 1773 beruhten. Es iſt gewiß kein Zufall, daß dieſe drei Einrichtungen, die im Gegenſatz zu den übrigen Bühnen von dem Vorhandenſein der Goetheſchen Theaterbearbeitung keine Notiz nahmen, ſämtlich dem Wiener Boden entwachſen ſind. Das retardierende Verhältnis, in dem das Theaterleben der Kaiſerſtadt zu Anfang des 19. Jahrhunderts zu dem des übrigen Deutſchland ſtand, hat auch in der Art, wie Götz von Berlichingen damals in Wien zur Aufführung kam, ſeinen charakteriſtiſchen Ausdruck gefunden.

Die erſte Wiener Bühne, die ſich nach dem vereinzelten Verſuche des Kärntnertortheaters von 1783 an die Aufführung des Stückes heranwagte, war die Volksbühne in der Leopoldſtadt, die Heimſtätte der Wiener Lokal- und Geſangspoſſe, des Zauberſtückes, die nachmalige Wirkungsſtätte Raimunds und Neſtroys. Hier wurde am 23. April 1808, unter der Direktion von Karl Friedrich Hensler, Götz von Berlichingen gegeben, „ein hiſtoriſches Schauſpiel mit Geſang in vier Aufzügen nach Goethe“[7]). Wie das Perſonenverzeichnis des Zettels zeigt, war hier der Götz von 1773 zu einer Art von Volksſtück mit Geſang umgewandelt worden, offenbar mit verſchiedenen Einlagen und volkstümlichen Zuſätzen. Die komiſche Figur ſcheint „Sindelfinger, ein Schneider aus Stuttgard“ geweſen zu ſein, eine Figur, die jedenfalls in irgend einem Zuſammenhang mit dem bei Goethe erwähnten Stuttgarter Schneider ſtand, dem Götz zu ſeinem Gelde verhilft. Der Bericht einer Wiener Zeitung, der tadelnd von einem „immerwährenden Aneinanderhäufen von Gefechten“ ſpricht und das Ganze ein „Machwerk“ nennt, dem „das Siegel der Erbärmlichkeit“ aufgedrückt ſei, läßt darauf ſchließen, daß die Scenen der Reichsexekution und was damit zuſammenhängt nicht wie in den Bearbeitungen des vorigen Jahrhunderts geſtrichen, ſondern vielmehr noch breiter ausgeſponnen waren. Im Gegenſatz zu den ſpätern Auffüh-

rungen im Theater an der Wien und in der Hofburg traten Kaiser Maximilian und Bruder Martin auf, dieser allerdings in einen Klausner umgetauft.

Von dieser Bearbeitung für die Leopoldstadt, die jedenfalls ein seltsames Kuriosum in der Bühnengeschichte des Stückes bildet, scheint sich leider keine Spur erhalten zu haben. Als ihren Autor vermutet man den Wiener Journalisten Tobias von Ehrimfeld[8]). Die Vorstellung fand keinen Beifall und konnte nur ein einzigesmal wiederholt werden.

Ein Jahr später, am 18. März 1809, unternahm das Theater an der Wien den Versuch, Götz von Berlichingen seinem Spielplan zu gewinnen. Diese Bühne war damals die Pflegestätte des Ritter- und Spektakelstücks und setzte ihre Kraft darein, mit Turnieren, Aufzügen, Evolutionen, Gefechten, vor allem durch reichliche Verwertung von Pferden, auf die Schaulust des großen Publikums zu wirken. Die „Roßkomödie", wie der Wiener sagte, war das Genre, das hier seine Pflege fand. Auch Götz von Berlichingen schien der Direktion ein geeignetes Objekt hierfür zu sein.

Der Regisseur und Schauspieler Franz Grüner, der auch mit der Titelrolle betraut war, erhielt den Auftrag, den Götz für das Theater an der Wien zu bearbeiten.

Diese Grünersche Bearbeitung ist in der Bühnengeschichte des Stückes dadurch merkwürdig, daß sie die erste Einrichtung ist, die im Druck erschien[9]).

Man kann nicht gerade behaupten, daß die Schätzung, die Grüner seiner Arbeit durch ihre Veröffentlichung beilegte, dem wirklichen Werte dieser Einrichtung entspräche. Der Bearbeiter bemerkte in einer kurzen Vorrede, daß er von drei Grundsätzen ausgegangen sei: „1. Die Eigenthümlichkeit dieses großen Meisterwerks beyzubehalten. 2. Alles aus dem Weg zu räumen, was einer hochlöbl. k. k. Zensur anstößig seyn könnte. 3. Alles hinzuzusetzen, was dem Auge wohlgefällig seyn kann." Namentlich dem dritten Punkt hat Grüner warme Sorgfalt zugewendet.

Dank seinen Bemühungen ist aus dem Stück eine echte und rechte „Roßkomödie“ geworden. Wo nur irgend möglich, werden die Vierfüßler zur Mitwirkung herangezogen. Die Scene im Spessart, wo Georg von seiner Bamberger Sendung berichtet, beginnt mit der Bühnenanweisung: „Götz. Selbitz. 10 Reuter von Götz. Ihre Pferde sind abgezäumt und werden gefüttert. Die Reuter sind gelagert und verzehren ihr Mittagsbrod, Götz und Selbitz ebenfalls. Georg steht vor ihnen und erzählt.“ Am Schluß der Scene wird „gezäumt“, „alles sitzt auf“, „die Trompeter blasen ein lustiges Stückchen, und sie reiten langsam ab.“ Die Reitkunst muß im Theater an der Wien auf bewundernswerter Höhe gestanden sein. Denn fortwährend wird bei Grüner „gesprengt“; an die Darsteller sind in dieser Beziehung die erstaunlichsten Anforderungen gestellt. Zu einem besondern Effektstück für solche Evolutionen wurde die Scene auf der Heide im dritten Akte benutzt. Als Götz abgeritten ist, folgt die Bühnenanweisung: „Die Bühne bleibt eine kurze Pause leer, während der Zeit erhebt sich von allen Seiten ein fürchterliches Schlachtgeschrey. Trommeln wirbeln, Trompeten schmettern, darunter hört man das Schießen der kleinen Gewehre.“ Dann kommt Selbitz „mit einem Knappen gesprengt, ihm folgt sehr viel Infanterie.“ Als er diese „führend“ rechter Hand abgeritten ist, kommt Götz „gesprengt, verfolgt von einem Haufen feindlicher Reuter, er haut tapfer um sich, kann sich aber nur durch die Flucht retten. Indem er gegen den Hintergrund abreitet, und die feindlichen Reuter ihn verfolgen, sprengt Lerse mit Götzens Reutern linker Hand heraus“ ꝛc. ꝛc. Mit ähnlichen Effekten wird Götzens Gefangennahme bei den Zigeunern ausgestattet: „Von allen Seiten sprengen Bündische Reuter auf die Bühne, so daß Götz umrungen ist, er haut nach einem, die Klinge springt ab, ein andrer haut ihn von hinten über den Rücken, er will vom Pferde sinken, mehrere Reuter packen ihn.“

Auch nach der Seite des Gruseligen werden neue Effekte in das Stück hineingetragen. Die kleine Scene des Unbekannten ist in diesem Sinn erweitert; dieser erscheint in der Gestalt

eines „ganz schwarz geharnischten Ritters mit geschlossenem Visier“, der seine geheimnisvolle Warnung mit den Worten schließt: „Götz, Götz, Eure letzte Stunde ist nah.“

Die scenische Anordnung Grüners ist teilweise recht geschickt und verrät die Hand des praktischen Theatermanns. Von bedeutenderen Scenen sind getilgt: die Bamberger Tafelscene, die Schachscene, das zweite große Gespräch zwischen Adelheid und Weislingen, die Bauernhochzeit, die Maximilianscene, die Auftritte der Reichsexekution, die Heilbronner Wirtshausscene, die Jarthausenscene des vierten Aktes und einige kleinere Scenen im fünften Akt. Der Akteinschnitt zwischen dem ersten und zweiten Akt ist wie in Goethes Theaterbearbeitung hinter die erste Jarthausenscene verlegt, der zwischen dem vierten und fünften Akt hinter Götzens Gefangennahme bei den Zigeunern. Die Scene des Bauernkriegs, die bei Goethe den fünften Akt einleitet, wurde bei Grüner schon zu Beginn des vierten Aktes gespielt; hierauf folgten die Scenen im Heilbronner Rathaus, dann die Scene, wo Götz, der hier beim Heimritt von Heilbronn auf die Bauern stößt, zu deren Hauptmann gewählt wird. Gut ist die Verschmelzung der beiden letzten Scenen des Stückes, die beide im Gärtchen unter freiem Himmel spielen.

Bei der Ueberbrückung und Verbindung der Scenen und in der Behandlung des Textes verfährt Grüner ohne jede Rigorosität. Er flickt und bessert fortwährend, wo nicht die geringste Notwendigkeit für Aenderungen vorhanden ist; er arbeitet mit reichlichen eignen Zutaten, die zwar an Umfang denen des Mannheimer Bearbeiters nicht gleich kommen, an Plattheit aber und Mangel jedes dichterischen Feingefühls hinter jenen nicht zurückstehn.

Dazu kamen die zahlreichen Aenderungen, die auch hier wie im Theater der Leopoldstadt infolge der Zensur notwendig wurden. Der Bischof von Bamberg wurde ähnlich wie in Mannheim in einen weltlichen Herzog von Franken verwandelt; der Abt von Fulda und Bruder Martin mußten gänzlich auf ihr Erscheinen verzichten. Was nur entfernt an

die Geistlichkeit oder die Kirche erinnerte, wurde getilgt. Die hierdurch veranlaßten textlichen Aenderungen bilden teilweise eine wahre Musterkarte unfreiwilliger Komik. Sogar den Kuß „zum Gottespfennig“ durfte Maria nicht erlauben, Weislingen wurde nicht an seine „Sünden“, sondern an seine „Vergangenheit“ erinnert, und selbst der „Himmel voll Aussichten“ wurde ihm geraubt.

In gleicher Weise mußte alles fallen, was sich auf das Habsburger Kaiserhaus bezog, ferner alle Stellen, die keine genügende Ehrfurcht vor Fürsten und Obrigkeit ausstrahlten oder einen zu ungezügelten Freiheitsdurst verrieten. Der Kaiser selbst durfte nicht erscheinen, sein Tod wurde nicht erwähnt. Das Hoch auf die Freiheit erhielt die weniger verfängliche Fassung: „Es lebe die deutsche Freiheit!“

Grüners Bearbeitung steht in ihrem Gesamtwert hinter den ältern Einrichtungen von Koch und Schröder bedeutend zurück und läßt sich am ehesten mit der Mannheimer Bearbeitung von 1780, vor der sie allerdings noch immer die größere Pietät voraus hat, auf eine Stufe stellen.

Erst zwanzig Jahre, nachdem Götz auf den Vorstadtbühnen sein Glück versucht hatte, hielt er in der kaiserlichen Hofburg seinen Einzug. Joseph Schreyvogel, gen. West, der unter dem Titel eines Direktionssekretärs von 1814 bis 1832 die Geschicke des Burgtheaters leitete, hatte das Stück auf Grund der Ausgabe von 1773 für die Bühne bearbeitet [10]). Wenn auch er, ein Mann von hoher Intelligenz und feiner künstlerischer Bildung, der insbesondere in der Bearbeitung Calderonscher und Shakespearescher Dramen für die deutsche Bühne Hervorragendes geleistet hatte, des Dichters Bühnenbearbeitung unberücksichtigt ließ und den alten Götz des 18. Jahrhunderts hervorholte, so lag der Grund hierfür selbstverständlich nicht darin, daß er jene nicht kannte — ein Exemplar der Theaterbearbeitung war von Goethe schon 1807 an die Wiener Hofbühne geschickt worden —, sondern in bestimmten künstlerischen Erwägungen, die ihn veranlaßten, von der Benutzung jener Fassung Abstand zu nehmen. Er konnte sich mit der

Umgestaltung, die der alternde Dichter mit seinem Jugendwerk vorgenommen hatte, nicht befreunden und entschloß sich deshalb, das Stück selber der Bühne anzupassen.

Bedenkt man, daß Goethes Bearbeitung äußerlich viele glänzenden und bestechenden Eigenschaften besaß, daß sie als die vom Dichter selbst sanktionierte Bühnengestalt des Stückes galt, daß dieser selbst damals in ehrfurchtgebietender Größe noch unter den Lebenden weilte, so ist dem kühnen Wagnis des Wiener Dramaturgen, der sich von dem allgemein üblichen Brauche lossagte, aufrichtige Anerkennung zu zollen. Schreyvogels Aufführung des Götz von 1773 war eine der verdienstvollsten unter den vielen verdienstvollen literarischen Taten dieses Bühnenleiters, und ihr Ruhm wird dadurch nicht gemindert, daß sie in der Bühnengeschichte des Stückes nur eine kurze Episode blieb, indem Schreyvogels Einrichtung schon 1834, kaum zwei Jahre nach dem Tode des hochverdienten Mannes, durch dessen Nachfolger Deinhardstein mit Goethes Bearbeitung vertauscht wurde. Durch die Erinnerungen von Anschütz, dem ersten Darsteller des Götz an der Wiener Hofburg, ist bezeugt, daß Schreyvogels Bearbeitung „den Eindruck der später einstudierten Goetheschen Einrichtung übertraf".

Schreyvogel hat Grüners Einrichtung bei seiner Arbeit ohne Zweifel zu Händen gehabt. Da die Forderungen der Zensur im wesentlichen dieselben waren wie vor zwanzig Jahren, mußte ihnen in ähnlicher Weise Rechnung getragen werden, wie es bei Grüner geschehen war. Die diesbezüglichen textlichen Aenderungen stimmen denn auch in der Hauptsache in beiden Bearbeitungen überein. Nur die Scene des Bruders Martin, die im Theater an der Wien der Zensur zuliebe hatte weichen müssen, wurde im Burgtheater, allerdings mit starken Kürzungen und unter Umwandlung des Mönches in den üblichen Klausner, für die Aufführung gerettet. Der Auftritt des Kaisers dagegen wurde auch bei Schreyvogel gestrichen. Das Hoch auf die Freiheit mußte auch bei ihm seine gefährliche Spitze verlieren durch die loyalere Formulierung „Deutsche Treu' und Freiheit". Dagegen blieb dem „ungrischen Ochsen"

seine Nationalität, deren er 1809 aus nachbarlichen Rücksichten verlustig gegangen war, im Jahr 1850 erhalten.

Von den bei Grüner gestrichenen Scenen behielt Schreyvogel bei: die Schachscene und das zweite Gespräch zwischen Adelheid und Weislingen im zweiten Akt, ferner die stimmungsvolle, für die Verbindung der beiden letzten Akte unentbehrliche Jarthausenscene des vierten Aktes. Auffallend ist es, daß Schreyvogel Götzens Flucht zu den Zigeunern und das letzte Gespräch zwischen Adelheid und Franz im fünften Akt, das für den Zusammenhang kaum entbehrlich ist, preisgab. Desgleichen war es ein Rückschritt gegen Grüner, daß Schreyvogel die Schlußscene des Stücks nicht wie jener im Gärtchen, sondern im Kerker spielen ließ und die Scene wie seinerzeit Schröder in der Weise ordnete, daß Götz während des Gesprächs zwischen Elisabeth und Marie in das Freie geführt wurde, dann zurückkehrte und im Kerker starb. Es war nur ein dürftiger Notbehelf, daß gegen Schluß der Scene das Fenster geöffnet wurde. Die dichterische Stimmung, die unbedingt den Hintergrund der sonnigen Landschaft verlangt, ging durch diese Anordnung zum guten Teil verloren.

Daß der Direktor des Burgtheaters die Einrichtung Grüners kannte und benutzte, geht, abgesehen von vielen Uebereinstimmungen in den Zensur-Aenderungen, am deutlichsten daraus hervor, daß in der Art, wie die Bamberger Scenen des zweiten Aktes miteinander verbunden sind, nicht nur die naheliegende Idee, sondern auch der Wortlaut in einigen überbrückenden Zusätzen aus Grüners Bearbeitung entlehnt ist. Aber gerade bei diesen verbindenden Zutaten zeigt sich auch der charakteristische Unterschied zwischen beiden Bearbeitern. Während Grüner sich nicht scheut, an Goethes Text herumzuflicken und nach Willkür mit eignen Einfällen zu arbeiten, sucht Schreyvogel sich stets auf das Notwendigste zu beschränken und läßt nirgends die der Dichtung gegenüber gebotene Diskretion vermissen. Von den Plattheiten, den plumpen Effekthaschereien und andern Ausschreitungen der Grünerschen Roßkomödie ist die Bearbeitung des Burgtheaters frei geblieben. Ueberall verrät sich

hier der feinfühlige Sinn des hervorragenden Bühnenleiters, der dem Werk des Dichters die gebührende Achtung zollt.

3.

Mittlerweile war längst der Dichter selbst der Frage der Aufführung seines Jugendwerkes nahegetreten.

Es ist bekannt, wie schwer und langsam Goethe mit dieser Arbeit zustande kam. Unter dem 27. Februar 1804 tat er Zeller gegenüber die charakteristische Aeußerung: „Im Februar nahm ich den Götz von Berlichingen vor, um ihn zu einem Bissen zusammenzukneten, den unser deutsches Publikum allenfalls auf einmal hinunterschluckt. Das ist denn eine böse Operation, wobei man, wie beim Umändern eines alten Hauses, mit kleinen Teilen anfängt und am Ende das Ganze mit schweren Kosten umgekehrt hat, ohne deshalb ein neues Gebäude zu haben."

Doch endlich war unter Schillers fördernder Hülfe das langwierige Werk vollendet, und am 22. September 1804 ging das Stück in der neuen Gestalt zu Weimar zum erstenmal in Scene.

So erfreulich die Resultate sind, die eine Vergleichung des kraftgenialischen Skizzo von 1771 mit dem ausgereiften und einheitlichen Kunstwerk von 1773 zutage fördert, so unerquicklich gestaltet sich das Bild, das eine Zusammenstellung des Götz von 1773 mit der dritten Goetheschen Bearbeitung, dem Theater-Götz von 1804, dem vergleichenden Auge gewährt.

Als Goethe, dreißig Jahre nach der Entstehung seines Jugendwerks, an die Aufgabe herantrat, das Stück für das Weimarer Theater umzuarbeiten, war er äußerlich und innerlich der Zeit, wo er den Götz geschaffen hatte, entwachsen; der weimarische Staatsminister hatte sich dem kühnen, freiheitlichen Geist des genialen Jugendwerks entfremdet; es war ihm unmöglich geworden, sich in Charakter und Stimmung der kraftvollen Dichtung wieder einzuleben. Zögernd und ohne rechte Lust zur Sache hatte er die Arbeit begonnen; unzufrieden mit dem Resultat seiner Mühe, versuchte er sich in allen möglichen Er-

perimenten, um seinen Bühnen-Götz immer von neuem wieder in andre Formen zu gießen.

Allein vergeblich: das Resultat war und blieb, daß sich aus der lieblos unternommenen Arbeit kein erfreuliches künstlerische Ganze gestaltete.

Die Theaterbearbeitung von 1804 war eine mißlungene Arbeit, sie bedeutete beinahe in jeder Beziehung eine ungeheure Verschlechterung des alten Götz von 1773[11]).

Diese Verschlechterung bekundete sich vor allem darin, daß die ganze geistige Physiognomie des Werks eine andre geworden war. Die veränderten politischen Anschauungen des Dichters veranlaßten ihn, alles, was von Fürstenhaß und Freiheitsdrang zeugte, in überängstlicher Vorsicht zu mildern oder zu beseitigen; das ganze kraftvolle Ungestüm aller dieser, für den alten Götz so charakteristischen Aeußerungen wurde abgeschwächt; selbst das prachtvolle Hoch auf die Freiheit mußte einem platten und nichtssagenden Tischgebet weichen. Um die zerrissene scenische Komposition den Forderungen des Theaters anzupassen, hielt der Dichter es für nötig, große Teile des alten Stückes zu beseitigen und durch umfangreiche Neudichtungen zu ersetzen. So wurden die unvergleichlich feinen und für das Verständnis des Werkes unentbehrlichen Bamberger Scenen des ersten und zweiten Aktes beinahe ausnahmslos getilgt, desgleichen mußte die charakteristische Scene der Bauernhochzeit, ferner der Bauernaufstand und die prachtvollen Zigeunerscenen des fünften Akts in ihrer ursprünglichen Gestalt und manches andre Wertvolle fallen. Die Neudichtungen waren fast durchweg minderwertig und konnten sich trotz einer gewissen äußern theatralischen Wirksamkeit mit der alten Dichtung nicht im entferntesten messen. Die köstliche Gestalt des Liebetraut wurde durch einen gewöhnlichen, völlig schablonenhaft gehaltenen und witzlosen Narren ersetzt; der biedere, derbe Selbitz wurde in die gänzlich verunglückte, äußerst frostig wirkende komische Figur eines verlumpten Spielers verwandelt; an Stelle der trefflich charakterisierten Reichsarmee der ältern Dichtung trat die Karikatur eines dicken Hauptmanns, dessen

Komik und Scherze für den Kunstsinn der obersten Galerien berechnet waren. Auch sonst wurden dem Geschmack der Galeriebesucher durch Aufzüge, leeres Schaugepränge und theatralische Effekte aller Art vielfache Konzessionen gemacht. Weit schlimmer war, daß der Dichter durch zahlreiche Neudichtungen nach der Seite des Rührseligen den Neigungen des großen Publikums entgegenkam; Neudichtungen, durch die sogar der Charakter des Helden in einzelnen Teilen stark entstellt und geschädigt wurde. In der neu eingefügten Schlußscene des zweiten Aktes, die den Ueberfall der Nürnberger Kaufleute schildert, erhielt Götz durch die plötzlich in ihm aufwallende unritterliche Grausamkeit und mehr noch durch die unmittelbar darauf folgende sentimentale Biederkeit einige völlig fremde und unsympathische Züge, die mit der Prachtgestalt von 1773 unvereinbar sind. Wie hier, so wurde auch an vielen andern Stellen eine wohlfeile und unwahre Rührung auf Kosten der Charakteristik und der psychologischen Wahrheit angestrebt. An Stelle der knappen, derben, charakteristischen Natürlichkeitssprache der alten Dichtung trat ein breiter, sich vielfach ins Pathetische und Rührselige verlierender Altersstil, der einen störenden Zwiespalt in die wundervolle stilistische Einheit des herrlichen Werkes brachte.

Der Zuwachs, den das Stück durch einige Scenen von starker theatralischer Wirkung, vor allem durch die raffiniert-effektvolle Adelheidscene des letzten Aktes, mit dem Wahnbilde der vermummten Gestalt, erhalten hatte, vermochte nicht zu entschädigen für die schwere dichterische Einbuße, die das Werk durch des Dichters Umarbeitung auf Schritt und Tritt erleiden mußte.

Das Verhältnis der Bühnenbearbeitung von 1804 zum alten Götz von 1773 wird vorzüglich gekennzeichnet durch das kluge Wort eines Kritikers, der nach der ersten Aufführung des Theater-Götz zu Berlin 1805 in der Vossischen Zeitung schrieb: „Auf die Schultern des Herkules ist ein Antinous-Kopf

Ein ähnliches Urteil fällte Tieck, als er das Stück in der neuen Fassung auf der Weimarer Bühne sah, und schrieb im Jungen Tischlermeister:

„Sonderbar, daß Goethe selbst sich die überflüssige Mühe gegeben hat, seinen Götz für die Bühne völlig umzuarbeiten; ich war kürzlich in Weimar und sah diese Erscheinung, auf welche man, als eine Neuigkeit, gespannt war. Jener zufälligen Bühne, für welche sein Werk nicht paßt, hat er nun die größten Schönheiten aufgeopfert, und doch ist das Gedicht ohne alle dramatische Wirkung, einige Scenen abgerechnet, in welchen er einen beinahe melodramatischen Effekt beabsichtigt hat. — — — Selten habe ich wie damals mit so widrigen Empfindungen das Theater verlassen, und ich kann das durchaus Störende nicht beschreiben, wie meine Kritik mit meiner Liebe zu dem Manne, der meine unbegrenzte Verehrung hat, in Hader geriet."

Und das Urteil, das von der zeitgenössischen Kritik in herber, aber unwiderleglicher Weise über Goethes Theaterbearbeitung gefällt wurde, hat im Lauf der Zeiten seine Bestätigung gefunden durch das übereinstimmende Urteil aller derer, die zur Aeußerung hierüber berufen waren, bis herab auf den jüngsten und hervorragendsten Biographen des großen Dichters, Albert Bielschowsky, der sein Urteil über Goethes Umarbeitung in die Worte zusammenfaßt:

„Er hat dabei die leuchtende Jugendschönheit des Werkes verlöscht und doch für das Theater nicht mehr gewonnen, als ein mit gewöhnlicher Routine zugestutztes Stück, das kaum weniger der innern Geschlossenheit entbehrt als die dialogisierte Historie."

Daß Goethe selbst mit seiner Arbeit nicht zufrieden war, zeigen die wunderlichen Experimente, die er damit vornahm. Da die erste Vorstellung in Weimar gegen sechs Stunden gedauert hatte, griff er zu dem Auskunftsmittel, das Stück zu teilen, und zwar in der Weise, daß am 29. September 1804 die drei ersten Akte, am 13. Oktober die beiden letzten, mit Wiederholung des dritten, gegeben wurden. Diese theatralische Sektion konnte selbstverständlich nur provisorisch bleiben. Goethe

machte sich daran, das Riesenwerk seiner ersten Bühnenbearbeitung energisch zusammenzustreichen, und in dieser neuen, der sogenannten verkürzten Theaterbearbeitung, ging das Stück am 8. Dezember 1804 zum erstenmal in Scene. Die wichtigste Aenderung dieser verkürzten Fassung bestand darin, daß die einzige Bamberger Scene der Bühnenbearbeitung, eine Umdichtung der Tafelscene des alten Götz mit Hereinziehung der Adelheid, desgleichen eine für den Theater-Götz neugedichtete, auf Weislingens Schloß spielende Scene zwischen Weislingen, Franz und dem Narren ausfielen. Die Tilgung dieser Weislingenscene war kaum zu bedauern; denn sie war dichterisch so schwach und reizlos, daß sie ihren Zweck, auf Weislingens Abfall vorzubereiten und damit die ausgefallenen, prachtvollen Adelheidscenen im zweiten Akt der alten Dichtung einigermaßen zu ersetzen, nur in höchst unvollkommenem Maß erfüllen konnte. Bedauerlicher war der Wegfall der vorangehenden Bamberger Scene, da damit der für das Gesamtbild der Dichtung so wichtige Bamberger Hof ganz und gar aus dem Stücke ausschied und die bedeutende Gestalt der Adelheid überhaupt erst im dritten Akte die Bühne betrat. Ein weiterer Mißgriff war die Weglassung der Vehmgerichtssitzung, wofür weder die sinnlose und opernhafte, aus dem gesunden Realismus des Werkes völlig herausfallende Begegnung der vier Vehmboten im Walde, noch die Erscheinung der schwarzen Gestalt in Adelheids Gemach einen genügenden Ersatz zu bieten vermochte. Dagegen konnte die Wiederherstellung der Einleitungsscene des Stückes in ihrer ursprünglichen Fassung, die in der ersten Bühnenbearbeitung durch Hereinziehung Franzens und der Zigeunerkinder eine wenig glückliche und zum mindesten unnötige Erweiterung erfahren hatte, als eine entschiedene Besserung gelten. Im übrigen handelte es sich in der verkürzten Bearbeitung nur um eine Anzahl größerer oder kleinerer Striche und einige wenige unbedeutende Zusätze.

Den Hauptmangel dieser verkürzten Fassung, den völligen Wegfall des Bamberger Hofes, empfand der Dichter selbst am klarsten, indem er später zu Genast äußerte: „Durch die Hin-

weglassung des bischöflichen Hofes wird das Ganze nur eine Ritterkomödie, und meine ursprüngliche Idee, das damalige Hof- und Ritterleben zu schildern, zerspaltet sich."

Der Dichter griff, da ihn auch diese Bearbeitung nicht befriedigte, noch einmal auf die Operation der Teilung zurück. Im Dezember 1809 wurde zuerst: Adalbert von Weislingen, Ritterschauspiel in vier Aufzügen (= Akt 1 und 2), und einige Tage darauf: Götz von Berlichingen, Ritterschauspiel in fünf Aufzügen (= Akt 3—5), auf der Weimarer Bühne vorgestellt. Dieser zweiteilige Götz wurde zehn Jahre später einer neuen Bearbeitung unterzogen, die am 27. und 30. Oktober 1819 zum erstenmal in Scene ging. Während die Bearbeitung von 1809, wie es scheint, verloren gegangen ist, hat sich die Neubearbeitung des zweiteiligen Götz von 1819 unter den Schätzen des Goethe- und Schiller-Archivs erhalten und wurde vor kurzem zum erstenmal an das Licht gefördert [12]).

Dieser zweiteilige Götz von 1819 ist keineswegs eine bloße Teilung der ersten Bühnenbearbeitung von 1804 für zwei Abende; er unterscheidet sich von dieser vielmehr durch zahlreiche Veränderungen und Neudichtungen und vertritt somit eine neue, bis dahin unbekannte Fassung der Goetheschen Theaterbearbeitung.

Der erste Akt des Adalbert von Weislingen umfaßt die Auftritte in der Herberge und im Walde, der zweite den Rest des ursprünglichen ersten Aktes, also die erste große Jarthausen-Scene. Der dritte Akt beginnt mit der an diese Stelle verlegten Bamberger Scene der vollständigen Bühnenbearbeitung, die den Bischof, Abt von Fulda, Adelheid und Olearius an der Tafel zeigt (II, 7) und läßt hierauf Weislingens Verlobung mit Maria zu Jarthausen (II, 1—6) folgen. Durch diese Anordnung der Scenen wurde allerdings der Uebelstand geschaffen, daß Franzens Bericht über den Eindruck von Adelheids Schönheit, der ihr erstes Auftreten im Original und auch in den andern Fassungen der Bühnenbearbeitung in meisterhafter Weise vorbereitet, seinen Reiz und seine Wirkung zum großen Teil

einbüßt, dadurch daß ſich Adelheid in der vorangegangenen Scene dem Publikum ſchon gezeigt hat.

Der vierte Akt des Adalbert von Weislingen beginnt mit einer für die zweiteilige Bearbeitung neugedichteten Bamberger Scene, die Weislingens Wiedergewinnung für die Gegenpartei vorbereiten ſoll. Olearius berichtet Adelheid und dem Biſchof den Inhalt eines ſoeben eingetroffenen Briefes von Weislingen, der von Götz losgegeben ſei, aber nicht die Abſicht zeige, nach Bamberg zurückzukehren. Man berät, was zu tun ſei. Adelheid meint:

> So wollen wir ans Liſtige denken. Nur gleich jemand abgeſchickt, der ihn aufſuche. Des Menſchen Sinn iſt wandelbar, ihr ſeht es ja. Nur gleich jemand an ihn geſchickt!

Als Boten ſchlägt ſie den Schenken vor, der Weislingen Geld ſchuldig ſei, dieſe Schuld bezahlen und bei dieſer Gelegenheit Weislingen erforſchen ſolle; ſie verſpricht, den Schenken „abzurichten“. Die Beratung wird unterbrochen durch die Dazwiſchenkunft des Narren:

> Ein Pfaff, ein Doktor, ein Weib! Dazu der Narr. Die Geſellſchaft braucht nicht viel größer zu werden, ſo iſt die ganze Welt beyſammen.

In einer langgeſponnenen Scene berichtet der Narr, daß er ausgezogen ſei, um zu ſuchen, was der Biſchof verloren hätte: ſeine rechte Hand:

> Im Schloſſe, wußt' ich, war ſie nicht zu finden, da lief ich über die Brücken, durchſuchte die Stadt, dann zum Thor hinaus und aufs Feld und ſuchte, wie ein Spürhund, die Kreutz und quer, und wenn die Leute fragten: Narr, was ſuchſt du! rief ich: eine rechte Hand! eine rechte Hand! und lief weiter.

Die Glücksgöttin habe ihn vor die Tür eines Wirtshauſes geführt, wo er Franz und Weislingen auf der Reiſe getroffen habe. Nach einer erfolgloſen Zwieſprache habe er ſich von Weislingen getrennt, mit dem Verſprechen, ihm bald wieder auf dem Halſe zu ſein. Man freut ſich des glücklichen Zufalls

und bestimmt, daß der Narr abermals nach Weislingen auslaufe. Adelheid schließt die Scene mit den Worten:

> Eure Sorgen, Hochwürden Gnaden, Eure Weisheit und Wissenschaft, hochgelahrter Kanzler, das alles war vergebens. Das Geschäfft leitet sich von selbst ein, und wenn das Glück gut ist, setzt es ein Narr durch.

Diese Bamberger Scene ist in dem zweiteiligen Götz an die Stelle der auf Weislingens Schloß spielenden Scene der ersten Bühnenbearbeitung (II, 8—13) getreten, wo Franz mit Aufträgen Weislingens nach Bamberg entsendet werden soll, wo alsdann der Narr eintrifft und die ersten Versuche unternimmt, Weislingen zur gemeinsamen Rückkehr mit ihm zu bestimmen. Man kann kaum behaupten, daß der Dichter damit jene wenig gelungene Scene der ersten Bühnenbearbeitung durch etwas Besseres ersetzt hat. Der langweilige und trockene Narr, der dem köstlichen Liebetraut der alten Dichtung nicht im entferntesten das Wasser reicht, hat auch in dieser neugedichteten Scene von 1819 an Witz und Weisheit nicht zugenommen. Sein Humor ist frostig und gezwungen, die Erfindung gekünstelt, der Dialog der Scene übermäßig breit und, von wenigen guten Einfällen abgesehen, ziemlich reizlos, die Charakteristik der beteiligten Personen wird durch keine wesentlichen Züge bereichert, die Handlung selbst durch die lange Scene kaum gefördert.

Auf diese Bamberger Auftritte folgen als Schluß des vierten Aktes die bekannten zu Jaxthausen spielenden Selbitzscenen der Bühnenbearbeitung (II, 14—17) in unveränderter Fassung.

Der fünfte Akt des ersten Teils beginnt mit einer neu gedichteten Bamberger Scene. Aus einem Gespräch Adelheids mit Franz und dem Narren erfährt man, daß Weislingen, der mittlerweile in Bamberg eingetroffen ist und mit dem Bischof und Olearius wichtige Geschäfte besorgt, seine Abreise vom Hofe bestellt hat. Adelheid setzt Franz einen von dem Narren gewundenen Kranz auf und beginnt schon hier ihr Spiel mit ihm.

Adelheid. Sieh mich an, Franz! (Schnell wegsehend.) Verwünschter Junge! Was das für Augen sind!

Narr. Das kuckt euch durch ein Bret und durch eine Schnürbrust, mir nichts, dir nichts.

Adelheid. Nun geh' hin, und wenn dein Herr noch heute bleibt, wie ich hoffe, so soll das ganze Hofgesind Fest und Tanz haben, das hat mir der Marschalk versprochen. Da halte dich wacker mit den schmucken Dirnen.

Franz. Was sollen mir die! ꝛc.

Mit dem Auftritt Weislingens entwickelt sich eine längere Scene zwischen diesem und Adelheid. Weislingen ist im Begriff, den Hof zu verlassen und möchte Adelheid „ohne Abschied entrinnen"; diese bestärkt ihn scheinbar in seinem Vorsatz:

> Was soll es hier mit euch! Kann ich doch vor keinem Pfaffen Respekt haben, der nicht Anlage zum Papst hat, und diesen Bischof könnt ihr mit gutem Gewissen dem Konklave nicht empfehlen.

Sie sucht ihm einzureden, daß er zum Bundeshauptmann des schwäbischen Bundes bestimmt sei; deshalb habe er sich mit Götz von Berlichingen verbündet, einem „zwar einfäustigen, aber tüchtigen Ritter", der die ausführende Hand des beschließenden Bundeshauptes werden solle; sie hält es keineswegs für ausgeschlossen, daß man Götz noch an des Bischofs Tafel sehen werde:

> Warum denn, Weislingen, das Alte wegwerfen, um das Neue zu fassen! Sind wohl die irdischen Güter so häufig, daß man verschwenderisch damit umgehen darf! Ihr kehrt euch zu frischen Aussichten, ihr wendet euch nach einem neuen Leben; müßt ihr denn, was hinter euch bleibt, ohne Rücksicht zerstören! Brecht nicht mit dem Pfaffen, weil ihr euch mit dem Ritter verbindet! Dieser Bischoff will nicht viel bedeuten, aber sein Bisthum zählt. Er kann euch fördern und hindern, wohin ihr euch wendet.

Schweren Herzens ist Weislingen im Begriff, sich loszureißen: da ertönt in der Ferne lebhafte Tanzmusik. Der Narr eilt jubelnd herein: „Heisa, Glück zu! das Väterchen bleibt!" Adelheid und Weislingen stehen betroffen, ohne zu verstehen. Der Narr aber erklärt seine List:

Muß man euch denn alles erklären! Der Marschalk hatte versprochen, wenn Väterchen bliebe, so sollte das Hofgesinde tanzen, dazu war alles bereit. Nun hab' ich das Hofgesinde tanzen machen, und nun denk' ich, wird Väterchen bleiben.

Adelheid, die am Fenster steht, in den Anblick der Tanzenden versunken, beschwört Weislingen, diese Freude nicht zu stören und wenigstens heute zu bleiben. Dem Bischof, der dazu kommt, ruft sie entgegen „Er bleibt!", und unter allgemeiner Bewillkommnung wird der wie betäubt und willenlos Folgende hinweggeführt. Der Narr allein bleibt zurück und schließt die Scene mit dem bekannten Epilog [13]):

Das schöne Werk hab' ich verricht,
Ihr nehmt das Lob, das kränkt mich nicht ꝛc.

Diese neugedichtete Bamberger Scene ist insofern merkwürdig, als sie der einzige Versuch des Dichters ist, die in dem Theater-Götz getilgten, unentbehrlichen Auftritte zwischen Adelheid und Weislingen aus der Dichtung von 1773 durch eine dementsprechende Scene in der Bühnenbearbeitung zu ersetzen. Weshalb der Dichter aber, um die von ihm mit Recht empfundene Lücke auszufüllen, nicht einfach die betreffenden Auftritte des alten Götz verwertete, für deren Aufnahme die Zweiteilung des Werkes ihm genügend Raum gab, ist unerfindlich. Die Neudichtung, die er an ihre Stelle setzte, vermag sich in keiner Beziehung mit den meisterhaften Adelheidscenen des alten Götz zu messen; sie ist in der Erfindung ebenso dürftig wie in der Ausführung. An Stelle der Klarheit und der knappen Präzision jener unübertrefflich feinen, in jedem Tone charakteristischen und mit epigrammatischer Schärfe zugespitzten Dialoge ist farblose Breite und Verschwommenheit getreten. Adelheids Projekte mit Götz sind so seltsamer Art, daß sie ihrem Verstand und ihrer Menschenkenntnis wenig Ehre machen. Von den feinen Künsten ihrer Koketterie, von der ganzen farbensprühenden Prachtschöpfung des jungen Goethe ist so gut wie nichts mehr übrig geblieben. Während sich Weislingens Abfall in der alten Dichtung einzig aus seinem Charakter und aus

der Wirkung von Adelheids Künſten heraus entwickelt, erſcheint die Entſcheidung hier, völlig losgelöſt aus der pſychologiſchen Verkettung der Dinge, als ein Werk des Zufalls, das durch die ebenſo plumpe wie alberne Liſt des Narren herbeigeführt wird. Ihre Krönung findet die Scene durch den unorganiſchen Epilog des Narren, deſſen leere Reimklingelei, zuſammenhangslos wie das Paradeſtück eines Spaßmachers, dieſe Auftritte ſchließt.

Die zweite Scene des fünften Aktes verſetzt den Zuſchauer in eine „heitere ländliche Gegend“ und bringt als neue Erwerbung des zweiteiligen Götz die Bauernhochzeit aus der Ausgabe von 1773, leider nicht in unveränderter Faſſung, ſondern mit einigen Erweiterungen verſehen, die das kraftvolle Gericht dieſer köſtlichen Scene in ſtarkem Maße verwäſſern. Die bäuerliche Geſellſchaft iſt durch die Figur der Braut vermehrt, die ſich u. a. in folgender Weiſe vernehmen läßt:

> Das war eine Noth, ihr Herrn, bis wir ſoweit kommen konnten. Der Vater iſt ein Starrkopf, und das da iſt ein Stutzkopf. Recht wollten ſie beyde haben, und beyde hatt' ich lieb und werth. Was ich ausſtehn mußte! Da kam erſt Beſcheid nach Beſcheid aus der Gerichtsſtube und endlich, als ich dachte, nun war alles vorbey, läuft der Vater nach Speyer und nimmt mich mit.

Der Text geht ſodann in die Faſſung von 1773 über, die in der Hauptſache unverändert bleibt; nur die Bemerkung des Brautvaters, daß der Aſſeſſor Sapupi ein verfluchter ſchwarzer Italiener ſei, veranlaßt die Braut zu dem naiven Einwurf:

> Aber doch ein freundlicher Mann; er faßte mich beym Kinn und ſagte, ich ſey recht hübſch.

Der Schluß der Scene hat zur Erhöhung der theatraliſchen Wirkung — ſehr bezeichnend für die Vorliebe des alternden Dichters für äußeres Schaugepränge — eine weitere Ausſchmückung erhalten; nach Götzens Abſchiedsworten ſagt die Braut:

> So nehmt noch die Hochzeitſträuße mit, ſteckt ſie auf den Helm, das bringt Glück.

Dann folgt die Bühnenanweisung:

Unter Musik und Tanz stecken die Mädchen den Rittern und Knechten Sträuße auf die Helme. Hiebey kann man den Scherz anbringen, daß die Aeltesten sich zuerst losreißen, der Jüngste aber zuletzt festgehalten wird. Der Tanz kann noch kurze Zeit nach Abschied aller Krieger fortdauern.

Als dritte und letzte Scene des fünften Aktes folgen sodann die aus allen Fassungen der Bühnenbearbeitung bekannten Auftritte im Wald, die den Ueberfall der Nürnberger Kaufleute vorführen (II, 18—21) und mit Götzens Worten „seiner Braut soll er ihn bringen, und einen Gruß vom Götz dazu" den ersten Abend des zweiteiligen Werkes schließen.

Die Hauptmerkmale, die diesen Adalbert von Weislingen von 1819 von den beiden ersten Akten der Bühnenfassung von 1804 unterscheiden, liegen, abgesehen von der veränderten Stellung einiger Scenen, darin, daß anstelle der auf Weislingens Schloß spielenden Auftritte zwei neugedichtete Bamberger Scenen getreten sind, die indessen jene schwache Scene der ersten Theaterbearbeitung keineswegs durch etwas Wertvolleres ersetzen. Anstatt daß der Dichter, wie es so naheliegend war, die entsprechenden Teile des alten Götz verwertete, sehen wir ihn beinahe ängstlich bemüht, der Fassung seiner Jugenddichtung aus dem Wege zu gehn und statt dessen seine Kraft mit immerwährenden Neudichtungen zu vergeuden, die sich doch mit jenem Alten nicht zu messen vermögen und fast durchweg den Stempel des Greisenhaften an sich tragen. Eine Ausnahme bildet — und dies ist der einzige Gewinn dieser Bühnenfassung — die Aufnahme der Bauernhochzeit aus dem alten Götz; sie ist in der Bühnengeschichte des Stückes um so bemerkenswerter, als diese charakteristische Scene, die auch bei den früheren Aufführungen des Götz von 1773, soweit bekannt, jeweils gestrichen war, mit der Vorstellung vom 27. Oktober 1819 überhaupt zum erstenmal auf die Bühne kam und Selbitzens markiges Wort „Götz, wir sind Räuber!" zum erstenmal in seine Rechte setzte. Die Aufnahme der Scene ist auch darum beachtenswert, weil sie im Widerspruch steht mit

der ſonſt überall in Goethes Bühnenbearbeitung zutage tretenden Tendenz, den ungeſtümen Freiheitsdrang der alten Dichtung zu dämpfen oder zu tilgen.

Die Fünfteilung des Adalbert von Weislingen ſcheint proviſoriſch geweſen zu ſein; ſie widerſtreitet den Angaben des Theaterzettels, demzufolge das Stück in vier Akte geteilt war.

Weit geringfügiger als im erſten ſind im zweiten Teil dieſer Bearbeitung die Abweichungen von den entſprechenden Akten (3, 4 und 5) der vollſtändigen Bühnenbearbeitung. Sie beſchränken ſich im weſentlichen auf die veränderte Akteinteilung, indem der vierte und fünfte Akt der erſten Bearbeitung jeweils in deren zwei geteilt ſind. Der Schluß des zweiten Aktes iſt hinter die Belagerung, der des vierten Aktes hinter Götzens Gefangennahme gelegt. Im übrigen zeigt der Text keine weſentlichen Veränderungen gegenüber der erſten Theaterfaſſung; neugedichtete Scenen ſind nicht hinzugekommen. Getilgt iſt dagegen auffallenderweiſe, gleichwie in der verkürzten Bearbeitung, die Sitzung des Vehmgerichts. Ebenfalls entgegen der erſten Faſſung und im Anſchluß an die verkürzte Bearbeitung ließ der Dichter den erſten Teil der Schlußſcene im Innern des Kerkers und erſt den letzten Teil im Gärtchen auf der Mauer ſpielen, wobei er ſich offenbar von dem Kontraſt, den dieſe an ſich überflüſſige Verwandlung bot, eine beſonders ſchöne Wirkung verſprach.

Das Geſamtbild, das dieſe zweiteilige Bearbeitung von 1819 bietet, iſt literarhiſtoriſch in vieler Beziehung intereſſant; in ihrem Wert aber ſtellt ſie gegenüber der erſten Faſſung der Bühnenbearbeitung keinen Fortſchritt dar; die Mißgriffe dieſer Bearbeitung ſind in keiner Weiſe verbeſſert; die neuen dichteriſchen Zutaten zeigen in erhöhtem Maße die Spuren einer dem Jugendwerke völlig entfremdeten Altersdichtung. So iſt auch dieſes letzte Glied in der Kette der Goetheſchen Theaterbearbeitungen nur ein weiterer Beleg für das unaufhörliche, aber erfolgloſe Ringen des Dichters, eine geeignete Bühnenfaſſung für das Werk zu finden.

Der zweiteilige Götz von 1819 ging in neuer Einstudierung noch einmal 1828 in Scene. Zwei Jahre darauf kehrte man in einer Vorstellung des Stücks zum Geburtstag des Dichters im Jahr 1830 zur verkürzten Bearbeitung vom Dezember 1804 zurück. Diese ist seitdem auf dem Weimarer Theater herrschend geblieben.

4.

Von Weimar ging Goethes Bearbeitung zunächst auf die Berliner Bühne über, wo sie unter Ifflands Leitung am 4. September 1805 zum erstenmal gegeben wurde; im Lauf der folgenden Jahrzehnte verbreitete sie sich auch auf die übrigen deutschen Bühnen. Dabei wurde, wie es scheint, bald die erste vollständige Fassung, bald die verkürzte Bearbeitung an die Theater verschickt. So verkaufte der Dichter 1811 an die Mannheimer Bühne eine Kopie der ersten Fassung. Diese ging von da, mit zahlreichen Strichen versehen, auf das Karlsruher Hoftheater über, wo sie 1820 zum erstenmal in Scene ging[14]).

Im allgemeinen jedoch scheinen sich die Bühnen für die verkürzte Bearbeitung des Dichters entschieden zu haben. Sie lag den ersten Aufführungen des Stückes zugrunde, die in Hamburg, München, Leipzig u. a. O. in den zwanziger Jahren stattfanden. Namentlich seit die verkürzte Bearbeitung 1832 in den nachgelassenen Werken des Dichters der Oeffentlichkeit übergeben war, trug sie auch auf der Bühne den unbedingten Sieg davon. Sie wurde von da ab, von vereinzelten Ausnahmen abgesehen, die stehende Bühnenform für die Aufführung des Stücks.

Erst die Wiederauffindung der vollständigen Bühnenbearbeitung in der sogenannten Heidelberger Handschrift und deren erste Veröffentlichung im Jahr 1879[15]) lenkte die Blicke wieder auf jene erste und ungekürzte Fassung der Theaterausgabe von 1804. Nun erinnerte man sich, daß auch das Mannheimer Theaterarchiv im Besitz eines handschriftlichen Exemplares dieser Fassung war, einer Handschrift, die viele Jahrzehnte unbeachtet unter den Schätzen des Archivs geschlummert hatte und die sich nun als eine vollständigere und zuverlässigere Fassung

der ersten Goetheschen Bearbeitung als der Text der Heidelberger Handschrift entpuppte.

Auch einzelne Bühnen nahmen von der neuen Entdeckung Notiz und kündeten Neueinstudierungen des Götz von Berlichingen „nach der Heidelberger Handschrift" an. Das war insofern ein Gewinn für die Aufführung, als der Bamberger Hof damit wenigstens mit einer Scene wieder zu seinem Rechte kam. Auch die Einfügung der Vehmgerichtsitzung in das Stück war mit Dank zu begrüßen. Der Gewinn solcher Neuerungen wurde dann allerdings fraglich, wenn man die Spieldauer der Vorstellung, die durch jene Zusätze natürlich verlängert wurde, dadurch wieder auszugleichen suchte, daß man das Stück an andern Stellen in unsinniger Weise verkürzte und beispielsweise die wichtigen Scenen, wo Götz die Führerschaft über die Bauern übernimmt, aus der Aufführung beseitigte. Noch zweifelhafter war der Gewinn, den man aus der Heidelberger Handschrift zog, wenn man, wie es beispielsweise am Hoftheater zu Stuttgart geschah, nicht die wichtige Bamberger Scene, sondern die entbehrliche und äußerst schwache Scene auf Weislingens Schloß zwischen Weislingen, Franz und dem Narren in die Aufführung herübernahm.

Unter den verschiedenen Versuchen, die erste vollständige Fassung der Theaterbearbeitung wieder auf die Bühne zu bringen, stand an erster Stelle die Inscenierung des Stückes von Max Martersteig, die dieser 1888 am Hoftheater in Mannheim veranstaltete [16]). Diese Aufführung war vor allem durch die literarische Vollständigkeit ausgezeichnet, womit sie die erste Fassung der Bühnenbearbeitung ohne die sonst üblichen sinnentstellenden Kürzungen wiedergab. Nur die Narrenscene auf Weislingens Schloß fiel aus, die Bamberger Scene wurde durch Heranziehung der Schachscene aus dem alten Götz ergänzt. Vor allem wurde der fünfte Akt, der sonst durch sinnlose Striche, besonders durch Tilgung der Zigeunerscenen arg verstümmelt zu werden pflegt, beinahe ohne jede Kürzung von Martersteig wiedergegeben und der ganzen Vorstellung durch eine sorgfältige und pietätvolle Inscenierung ein vornehmes Gepräge aufgedrückt.

5.

Weit wichtiger indeſſen als die vereinzelten Verſuche, anſtelle der verkürzten Bearbeitung auf die erſte vollſtändige Faſſung von 1804 zu greifen, waren die verſchiedenen Anläufe, zu der klaſſiſchen Faſſung von 1773 zurückzukehren und dieſe, zunächſt wenigſtens in Einzelheiten, wieder in ihre Rechte zu ſetzen.

Den erſten erfolgreichen Verſuch dieſer Art unternahm Franz Dingelſtedt. Seiner 1879 an der Wiener Hofburg zum erſtenmal geſpielten raffiniert effektvollen, aber unerlaubt gewalttätigen Bearbeitung des Götz gebührt auf alle Fälle das Verdienſt, im Gegenſatz zu dem gedankenloſen Schlendrian der meiſten Theater, einen neuen geiſtvollen Impuls für die Aufführung des Stückes gegeben zu haben [17]). Dingelſtedt nahm aus dem alten Götz vor allem die wichtigſten Bamberger Scenen des zweiten Aktes herüber, die bei Goethe ſehr zum Schaden des Ganzen gefallen waren. Sie erhielten, mit kleinen Zuſammenziehungen, an erſter und dritter Stelle des zweiten Aktes ihren Platz. In gleicher Weiſe wurde in den fünften Akt der Bauernkrieg, die Sitzung des Vehmgerichts und in freier Umarbeitung die letzte Adelheidſcene aus dem Götz von 1773 herübergenommen. In allen übrigen Teilen aber wurde Goethes verkürzte Bühnenbearbeitung zugrunde gelegt, und der Text von 1804 behauptete unbeanſtandet ſeine Herrſchaft.

Im fünften Akte konnte Dingelſtedt der übeln Liebhaberei nicht entſagen, am Text des Stückes herumzuflicken, mit eignen Zutaten zu arbeiten und in die Dichtung in willkürlicher Weiſe einzugreifen. In ſolcher Weiſe glaubte er ſeine Kunſt namentlich an den Adelheidſcenen des letzten Aktes verſuchen zu müſſen. Dieſe wurden ſo ſehr verändert und erweitert, daß Goethes Text durch die Zutaten Dingelſtedts teilweiſe völlig überwuchert wurde. Das Schlimmſte war ſein Verfahren in der neugedichteten Scene der Bühnenbearbeitung, wo die ſchwarze, vermummte Geſtalt in Adelheids Gemach erſcheint.

Es iſt nicht zu leugnen, daß der Dichter dieſe vermummte Geſtalt in ein gewiſſes abſichtliches Dunkel gehüllt hat. Nament-

lich die Bühnenanweisungen sind leicht irreführend und könnten die Vermutung nahelegen, daß sich unter der schwarzen Gestalt ein leibhaftiges menschliches Wesen, in diesem Falle natürlich der Abgesandte der Vehme, verberge. (Man vergleiche: Adelheid steht so gewendet, „daß sie dieses furchtbare Wesen mit leiblichen Augen nicht sehen kann", und: „indem sie das Wahnbild gleichsam vor sich hertreibt, erblickt sie das wirkliche, das eben in das Schlafzimmer geht.") Auch die nachfolgende kleine Scene, die Begegnung der Reisigen in den gewölbten Gängen, ist nicht dazu angetan, den geheimnisvollen Schleier, der über der Scene liegt, zu lüften. Es ist sicher, daß der schauerliche Reiz der Scene durch dieses mysteriöse Halbdunkel erhöht wird. Ebenso fest steht das andre: will man das Wesen der vermummten Gestalt rationalistisch analysieren, so kann darunter unmöglich ein wirklicher Abgesandter der Vehme, sondern nur ein Wahnbild von Adelheids erhitzter Phantasie verstanden werden; ein Wahnbild, das bei der Bühnendarstellung durch das Auftreten einer „wirklichen" Gestalt verkörpert wird. Schon die ganze reale Situation: die verschlossenen Türen des Schlosses, die Tatsache, daß in Adelheids Schlafgemach, das nur einen Ausgang hat, nichts gefunden wird, weisen mit Bestimmtheit darauf hin, daß es sich bei der schwarzen Gestalt nicht um einen Boten des heimlichen Gerichts, sondern nur um ein Phantasiegebilde handeln kann. Darauf deutet der weitere Umstand, daß die Sitzung des Vehmgerichts, wo Adelheid angeklagt und verurteilt wird, erst auf die betreffende Adelheidscene folgt; dies wird endlich dadurch bewiesen, daß die Scene, wo Franz von Adelheid das Gift zur Ermordung seines Herrn erhält, dem Auftreten der vermummten Gestalt unmittelbar vorangeht: die Vehme kann hier also von dem Gattenmord Adelheids noch nicht benachrichtigt sein.

Gegenüber den hierdurch klar zutage tretenden Intentionen des Dichters war der Bearbeiter auf keinen Fall befugt, die geheimnisvolle Erscheinung, wie Dingelstedt es tat, in einen wirklichen Menschen, den mit der Exekution des Urteils betrauten Vehmrichter, umzuwandeln. Dieser tritt nach Dingel-

ſtedts Vorſchrift, Strang und Dolch drohend erhoben, in das Gemach, faßt die um Hülfe rufende Adelheid am offenen Haar und zieht ſie zur Tür hinaus: dann hört man zwei unartikulierte Schreie, ein Röcheln; dann lange Totenſtille; der „Vehmrichter kommt zurück, ſtößt den Dolch in den Türpfoſten, hängt den Strick daran“ und geht ab. Das vorangehende Geſpräch zwiſchen Adelheid und Franz, wo dieſer das Gift empfängt, mußte von dem Bearbeiter natürlicherweiſe von der nachfolgenden Gruſelſcene losgelöſt und in eine ſelbſtändige, zeitlich von jenem Auftritt getrennte Scene verwoben werden; die Sitzung des Vehmgerichts erhielt ihren Platz *vor* der letzten Adelheidſcene. Der Text dieſer Scene ſelbſt wurde von Dingelſtedt in freiſter Weiſe überarbeitet und erweitert.

Die Tatſache, daß die Ermordung Adelheids, wie der Bearbeiter ſie hier mit einem vor den kraſſeſten Effekten nicht zurückſcheuenden Raffinement in Scene ſetzt, auf der Bühne ihre ſichere Wirkung tut, vermag doch an dem Urteil über dieſe Neudichtung Dingelſtedts nichts zu ändern. Die Kühnheit, womit ein angeſehener Bühnenleiter hier mit Goetheſcher Dichtung und Goetheſchem Texte umzugehen ſich erdreiſtete, das erſtaunliche Selbſtvertrauen, womit er das Werk durch zahlreiche neue Zutaten erweiterte und einzelne Beſtandteile Goetheſchen Textes mit eigner Mache zu einem neuen Gericht zuſammenſchmorte — dies Verfahren ſteht in der Bühnengeſchichte unſrer klaſſiſchen Literatur ziemlich vereinzelt da. Es fordert zu einer um ſo ſchärferen Verurteilung heraus, als Dingelſtedts Bearbeitung nicht nur auf der Wiener Burg, ſondern auch an andern erſten Theatern feſten Boden gewonnen hat, ohne daß die literariſche Kritik auch nur den Verſuch wagte, eine ſolche Vergewaltigung nationaler Dichtung in die gebührenden Schranken zurückzuweiſen [18]).

Einen erfreulichen Fortſchritt gegenüber der Willkür und Selbſtherrlichkeit Dingelſtedts bedeutete die Bearbeitung, die Karl *von Perfall* im Jahr 1890 für die neueingerichtete Münchener Schauſpielbühne ins Leben rief; einen Fortſchritt vor allem deshalb, da ſie zum erſtenmal den rühmlichen Ver-

ſuch unternahm, in umfangreicherem Maße auf die alte Dichtung von 1773 zurückzugreifen [19]). Sämtliche Bamberger Scenen der erſten beiden Akte kamen zum großen Gewinn des Ganzen zur Aufführung, der Bauernkrieg und die Zigeunerſcenen des fünften Aktes wurden geſpielt, und auch ſonſt wurde der Text in zahlreichen Einzelheiten, vor allem bei der Belagerung und in der Tiſchſcene, nach der Ausgabe von 1773 revidiert. Daneben blieben freilich auch hier zahlreiche Beſtandteile des Theater-Götz von 1804, ſo die ſentimental angehauchte Scene nach der Beraubung der Nürnberger, die verunglückte Metamorphoſe Selbitzens in eine komiſche Figur, die unbedeutenden Adelheidſcenen des dritten Aktes und Franzens Reimmonolog, die Karikatur des dicken Hauptmanns und ſeiner Kompagnie und vieles andre, ungeſchmälert in ihrem Recht. Es lag alſo auch bei Perfall eine Verſchmelzung der Ausgaben von 1773 (ſtellenweiſe auch 1771) und 1804 vor, eine Verſchmelzung, die durch die energiſchere Rückkehr zu ältern Bahnen ſehr viel Verdienſtliches und Neues brachte, die aber trotzdem nur eine halbe Sache war und den Hauptmangel jeder derartigen Verſchmelzung nicht verleugnen konnte: den Mangel eines einheitlichen künſtleriſchen Stils.

Einen ſeltſamen Schritt über das Ziel hinaus tat in demſelben Jahr Otto Devrient, indem er 1890 im Berliner Schauſpielhauſe den Gottfried von Berlichingen von 1771 in einer von ihm beſorgten ſceniſchen Einrichtung, die nur einige wenige Einzelheiten aus den ſpätern Bearbeitungen benutzte, zum erſtenmal auf die Bühne brachte [20]). Nicht nur die Theaterausgabe von 1804 blieb unberückſichtigt: auch der klaſſiſche Götz von 1773 wurde beiſeite geſchoben, damit dem an Urſprünglichkeit alle ſpätern Faſſungen überragenden Entwurfe von 1771 Gelegenheit werde, ſeine ſtrotzende Jugendkraft auf der Bühne zu erproben. Mit Recht durfte die Kritik allerdings entgegnen, daß keine genügende Berechtigung vorhanden ſei, Goethes Jugendwerk in der Form auf die Bühne zu bringen, die der Dichter ſelbſt unmittelbar darauf durch die

Umarbeitung zum Götz von 1773 als unreife und unfertige Skizze gekennzeichnet hat.

Es lag auf der Hand, daß es sich bei dieser Aufführung nur um einen interessanten Versuch, um ein literarisches Experiment für die engere Goethegemeinde handeln konnte, das von vornherein darauf verzichten mußte, das Stück etwa in dieser Form auf der Bühne einbürgern zu wollen.

Der Charakter des literarischen Experimentes mußte infolgedessen auch dadurch zum Ausdruck kommen, daß man den ersten Entwurf unverändert und unbearbeitet, vor allem aber ohne Hereinziehung der spätern Fassungen des Stückes zur Aufführung brachte. Dies geschah leider nicht. Devrient beging den Fehler, den Gottfried von Berlichingen zur Vermeidung der zahlreichen Ortsveränderungen für die Bühne einzurichten und dadurch den Schein zu erwecken, als ob die dauernde Erwerbung des Stücks für das Theater in dieser Fassung beabsichtigt wäre. Der rein literarhistorische Standpunkt, der einzige, der gegenüber dem Unternehmen am Platze war, wurde dadurch aufgegeben. Dieser Fehler wurde noch verschlimmert, indem man in einer Reihe von Einzelheiten den Text von 1773 heranzog und dadurch namentlich in den Adelheidscenen des letzten Aktes das eigentümliche Kolorit der ersten Fassung verwischte[21]).

Immerhin bot das Unternehmen Otto Devrients noch genug des Interessanten. Es schuf vor allem die Möglichkeit, die wunderbaren Schönheiten des ersten kraftgenialischen Entwurfs mit seiner Fülle blendender und farbenstrotzender scenischer Bilder, in erster Linie die herrlichen Auftritte im Zigeunerlager, die großartige Scene der Gräfin Helfenstein und einige der hochinteressanten Adelheidscenen des letzten Aktes, zum erstenmal im Licht der Bühne zu bewundern.

Die Wirkung der interessanten Aufführung, deren Bedeutung vonseiten der Berliner Presse keineswegs die gebührende Würdigung fand, wurde allerdings durch einige Seltsamkeiten der Inscenierung in starkem Maße gefährdet. So verfiel Devrient auf den unglücklichen Gedanken, im zweiten Akt und teilweise auch in den letzten Akten zur Erleichterung des häufigen

Scenenwechsels eine geteilte Bühne anzuwenden, deren eine Hälfte beispielsweise ein Zimmer in Jaxthausen, deren andre ein solches in Bamberg darstellte. Wurde in dem einen Zimmer gespielt, so war das andre durch einen Vorhang geschlossen. Daß durch diese scenische Anordnung, die an den Guckkasten erinnerte, die Aufmerksamkeit zerstreute und den Spielraum in störender Weise einengte, die Wirkung der betreffenden Scenen stark beeinträchtigt wurde, lag auf der Hand. Ebenso wenig glücklich war die dem gesunden Realismus des Werkes widerstrebende phantastische Idee, die Scene des Vehmgerichts, unter Heranziehung melodramatischer Effekte, bei völlig verdunkelter Bühne spielen zu lassen, sodaß das Publikum nur die Worte hörte, ohne von den Darstellern etwas zu sehen.

Trotz dieser Absonderlichkeiten und trotz der prinzipiellen Bedenken, die gegen die Aufführung erhoben werden konnten, war Devrients Unternehmen eine interessante und in vieler Beziehung verdienstliche Episode in der Bühnengeschichte des Werks. Für das Stück selbst aber und das Problem seiner Gestaltung für das Theater war mit dem Versuche nichts gewonnen.

Im übrigen übten die von Dingelstedt, Perfall und Devrient gegebenen Anregungen keinen nennenswerten Einfluß auf die Bühnengeschichte des Stücks. Auf den meisten deutschen Bühnen blieb der Theater-Götz von 1804, in mehr oder weniger verkürzter Form, unverändert in seinem Recht.

6.

Am Hoftheater zu Karlsruhe wurde in einer Vorstellung des Götz von Berlichingen vom 29. April 1900 zum erstenmal seit den Tagen Schreyvogels der Versuch gemacht, mit der verjährten Bühnentradition zu brechen und unter völliger Preisgabe der Goetheschen Theaterbearbeitung in allen Teilen zu der Dichtung von 1773 zurückzukehren[22]). Die starken Bedenken, die sich zu Beginn von verschiedenen Seiten äußerten, wurden durch das künstlerische Gelingen des Unternehmens siegreich widerlegt.

Es ist begreiflich, daß sich zunächst namentlich vonseiten der beteiligten darstellenden Künstler vielfache Zweifel regten gegen die ungewohnte Form, worin der alte Götz hier, entgegen der süßen Macht der Gewohnheit, zu neuem Leben erstehn sollte. Wurde doch einem großen Teil der Darsteller die wenig verlockende Aufgabe gestellt, in den nunmehr dem Untergang geweihten Scenen und Rollen der Theaterbearbeitung vieles Liebgewordene, theatralisch Erprobte, äußerlich Effektvolle und Dankbare zu opfern, zugunsten von manchem andern, das im einzelnen betrachtet vielleicht nicht die gleiche theatralische Wirkung zu versprechen schien.

Und doch konnte der Verlust dessen, was mit der Theaterbearbeitung in den Tiefen der Versenkung zu verschwinden hatte, kaum an einer Stelle ein ernstliches Bedauern hervorrufen. Höchstens bei einem Punkte schien ein Zweifel möglich zu sein: bei der neugedichteten Adelheidscene aus dem fünften Akte der Bühnenbearbeitung. Sie gehört zu den wenigen Neudichtungen des Theater-Götz, denen eine gewisse künstlerische Berechtigung und ein starker Reiz nicht abzusprechen sind. Sie bietet, abgesehen von ihrer außerordentlichen theatralischen Wirksamkeit, durch das Bestreben, in der visionären Erscheinung des Vehmboten Adelheids Gewissensangst und seelische Verstörung zur Anschauung zu bringen, einen an sich sehr glücklichen Zug, der es wohl verdiente, für die Aufführung des Stückes verwertet zu werden. Dagegen ist hervorzuheben, daß die Verschwommenheit und mysteriöse Dunkelheit dieser auf der Bühne viel bewunderten Scene mit dem klaren und sichern Realismus der alten Götz-Dichtung in störender Weise kontrastiert. Ueberdies fällt Adelheids Monolog und noch mehr das vorangehende langatmige Gespräch zwischen ihr und Franz in seinem Ton so auffallend aus dem knappen Natürlichkeitsstile der alten Dichtung heraus, daß es sich schon aus diesem Grunde verbot, der theatralischen Wirksamkeit dieser Scene zuliebe das Prinzip einer einheitlichen Wiedergabe des Götz von 1773 zu durchbrechen. Auch die kleine, aber ungemein charakteristische und stimmungsvolle Adelheidscene, die in der alten Dichtung an dieser Stelle

steht, vermag bei sorgfältiger schauspielerischer Ausarbeitung auf der Bühne zu wirken. Adelheids Verstörung durch die Macht des Gewissens kommt auch hier, wenngleich nur in leiser Andeutung, durch die Worte „Was schleicht durch den Saal?“ sehr charakteristisch zum Ausdruck und kann durch die Kunst der Darstellerin in dem stummen Spiele, das jene Worte einleitet, zu eindringlicher Wirkung erhoben werden.

Konnte die Neigung, diese oder jene Scene der Bühnenbearbeitung auch für die neue Aufführung des Stückes beizubehalten, ohne ernstliche Bedenken überwunden werden, so war dagegen die Versuchung viel verlockender, in einzelnen Teilen auf die Fassung des ersten Entwurfs von 1771 zurückzugreifen. Der eigenartige und unwiderstehliche dichterische Reiz, der beispielsweise den nächtlichen Scenen im Zigeunerlager, dem Auftritt zwischen Metzler und der Gräfin Helfenstein, einem großen Teile der Adelheidscenen aus dem fünften Akte des Entwurfes eigen ist, mußte den Gedanken nahelegen, eine oder die andre dieser auch theatralisch äußerst wirksamen Scenen für die Aufführung des Stückes zu retten. So verlockend dies auch auf den ersten Blick erscheinen mochte, so energisch mußte es bei reiflicher Erwägung abgewiesen werden, einer solchen Neigung zu folgen. So blendend auch noch heute der dichterische Zauber wirkt, der über den genialen Sturm und Drang des Skizzo von 1771 ausgegossen ist, so unzweifelhaft steht es fest, daß die Veränderungen, die Goethe für die Umarbeitung von 1773 vornahm, für die künstlerische Harmonie des Gesamtwerks ausnahmslos ein Gewinn waren. Auch die genannten Scenen, bei deren Preisgabe „die menschliche Neigung der künstlerischen Ueberzeugung weichen mußte“, fallen aus dem Stil des Götz von 1773 in störender Weise heraus. Die Kraft der künstlerischen Selbstzucht, womit der jugendliche Dichter das von Genialität überschäumende Produkt des Sturms und Drangs, unter Aufopferung wunderbarer Schönheiten, aber zugunsten des einheitlichen historischen Kolorits, der Stileinheit und der Harmonie des Ganzen, in das ausgereifte Kunstwerk von 1773 umwandelte, kann niemals genug bewundert werden. Hat aber

der jugendliche Dichter selbst in solcher Weise die seltene Reife seiner Künstlerschaft bekundet, so gezieme es sich für die heutige Bühne, sofern sie den Götz in seiner reifsten Gestalt vorführen will, hinter dem heroischen Entsagungsmut des Dichters nicht zurückzubleiben. Eine wirklich einheitliche künstlerische Wirkung läßt sich nicht durch die Verschmelzung verschiedener Bearbeitungen, die auseinander liegenden Zeiträumen angehören, sondern nur durch die einheitliche Wiedergabe einer einzigen Fassung erreichen [23]).

So wurde denn der Aufführung des Stückes in Karlsruhe ausschließlich der klassische Text von 1773 zugrunde gelegt. Nur in einigen wenigen Einzelheiten wurde die ältere Fassung von 1771 ergänzend herangezogen, wo diese dichterische oder theatralische Vorteile bot, ohne daß durch eine solche Anleihe eine Gefährdung der Stileinheit zu befürchten war. Aus der Theaterausgabe von 1804 wurden nur einige wenige zur Verbindung auseinanderliegender Scenen notwendige Sätze herübergenommen.

Bei der Gestaltung des Textes im einzelnen war nicht die in vielen Punkten bereits abgeschwächte Vulgata von 1787, sondern die erste Druckausgabe von 1773 maßgebend. Auch die köstlichen Derbheiten und urwüchsigen Kraftausdrücke des Originals wurden entgegen dem bestehenden Brauche für die Aufführung gerettet. Die verkehrte Prüderie des Publikums, das sich schamvoll über dergleichen zu entrüsten pflegt, kann nicht energisch genug bekämpft werden. Auch die berühmte Antwort Götzens auf die Aufforderung des Trompeters sollte endlich ungeschmälert auf der Bühne zu ihrem Rechte kommen, selbst auf die Gefahr hin, daß die Wirkung bei einem Teil des Publikums eine ähnliche wäre, wie Tieck sie im Jungen Tischlermeister unsagbar ergötzlich geschildert hat.

Wie bei allen frühern Aufführungen des Stückes nach der Fassung von 1773, wurde diese durch eine dementsprechende Einrichtung, durch einige scenische Vereinfachungen und Zusammenlegungen den Bedingungen des heutigen Theaters angepaßt. Eine unveränderte Wiedergabe des Originals mit seinem 51

maligen Wechsel des Schauplatzes wäre nur auf einem eigens hierfür eingerichteten Theater möglich, das auf die Errungenschaften der modernen Dekorationsbühne verzichtet. Indem auch die bei den ältern Aufführungen beinahe ausnahmslos gestrichenen Scenen der Bauernhochzeit, des Tafelgesprächs am Bamberger Hofe u. a. erhalten blieben, kam diese Fassung des Stückes in einer bis dahin noch nicht dagewesenen Vollständigkeit zur Darstellung.

Bei der Abteilung der Akte empfahl es sich, die Scenen des Bauernkrieges und die Zigeunerscenen aus dem Anfang des fünften an den Schluß des vierten Aktes zu verlegen. Sie reihen sich zeitlich den Vorgängen des vierten Aktes unmittelbar an; vor allem aber schließen die wundervollen Scenen, die Götzens Flucht zu den Zigeunern schildern, den vierten Akt auf der Bühne weit bedeutender und wirkungsvoller, als die stimmungsvolle, aber kurz abgerissene und handlungsarme Jaxthausenscene, die im Buch den Schluß des vierten Aktes bildet. Der unverhältnismäßig lange fünfte Akt wurde dadurch entlastet und sein Inhalt im wesentlichen auf die letzten Schicksale Adelheidens und Weislingens sowie Götzens Ausgang beschränkt. Der 5½malige Wechsel des Schauplatzes, den das Original erfordert, konnte auf 20 Verwandlungen reduziert werden, die sich derart verteilten, daß jeder einzelne Akt vier Verwandlungen, also fünf verschiedene Schauplätze notwendig machte.

Die Gefahren, die der Aufführung aus dieser an sich noch immer großen Zahl von Ortsveränderungen erwuchsen, waren nur dadurch zu umgehn, daß sämtliche Verwandlungen bei offener Scene vollzogen wurden. Dies bedingte eine möglichste Vereinfachung des scenischen und dekorativen Apparates und eine gewisse Einfachheit der Bühnenbilder. Dafür ergab sich der Vorteil, daß die Akteinteilung zu ihrem Rechte kam und daß das ganze Werk in seltener Einheitlichkeit und Geschlossenheit an den Augen des Zuschauers vorüberzog: ein Gewinn, der um so schwerer in die Wage fällt, wenn man sich der Zerstückelung erinnert, in der sich sonst das Stück, durch ein fortwährendes Fallen des Zwischenvorhangs und den damit ver-

bundenen illusionvernichtenden Hervorruf in unzählige Abschnitte zerhackt, über die Bühne zu schleppen pflegt.

Ein weiterer Uebelstand, der die meisten Aufführungen des Stückes begleitet, ist der, daß die große Zahl der Personen nicht nur die Besetzung der vielen kleinen Rollen, sondern vielfach auch die der bedeutenden episodischen Figuren durch ungenügende Kräfte notwendig macht. Dieser Mißstand drohte sich besonders fühlbar zu machen bei einer Aufführung des Götz von 1773, wo die Zahl der Personen die der Bühnenbearbeitung von 1804 noch wesentlich überschreitet. Es handelte sich um die Besetzung von 52 sprechenden Rollen, und zwar von Rollen, unter denen auch die kleinen und kleinsten von Wichtigkeit für das Ganze sind und ein gewisses Maß von schauspielerischer Charakterisierungskraft verlangen. Die Aufgabe war nur zu lösen durch Rückkehr zu dem im 18. Jahrhundert, so auch in Weimar unter Goethes Leitung noch allgemein geübten Brauche, alle Darsteller, die keine durchlaufenden Rollen spielen, mit zwei oder drei Aufgaben zu betrauen. Daraus ergab sich der bedeutende Gewinn, daß eine Menge von Figuren, die unter der Hand unfähiger Darsteller sonst völlig zu verschwinden oder lächerlich zu werden drohen, zur richtigen Wirkung kamen.

Die Rolle des Georg wurde, ebenfalls in Anlehnung an den ältern Brauch und entgegen der heute leider eingebürgerten Tradition, die den urwüchsigen Buben durch weibliche Besetzung fast ausnahmslos zu einer mehr oder weniger zimperlich wirkenden Hosenrolle herabdrückt, durch einen jungen Schauspieler gegeben. In der Bearbeitung von 1804, wo Georg durch einige wenig glückliche Zutaten einen beinahe mädchenhaften Zug bewußter Frömmigkeit erhalten hat, ist die übliche weibliche Besetzung bis zu einem gewissen Grade wenigstens zu entschuldigen; die Berechtigung zu diesem Brauche fehlt jedoch völlig bei Aufführung der Fassung von 1773, wo Georg durchweg ein kräftiger und derber Bube ist und die Darstellung durch eine Dame als stilwidrig aus dem Rahmen des Ganzen herausfallen müßte.

Einer der wundesten Punkte in der Aufführung des

Stückes ist seine Ausstattung mit allen möglichen burlesken Zügen und Possenreißereien, die sich parasitenartig allmählich in der Aufführung des Werkes festgenistet haben. Zum guten Teil allerdings sind diese traditionell gewordenen Späße durch des Dichters eigene Bühnenbearbeitung veranlaßt, die durch die Einfügung possenhafter Elemente dem Geschmack und der Neigung der Menge mit großer Bereitwilligkeit entgegenkam, ohne daß die schwache und dürftige Komik dieser Zutaten für die Einbuße zu entschädigen vermöchte, die die Dichtung hierdurch in der schlichten Einfachheit und Vornehmheit des Tones erlitten hat. Durch die Preisgabe der Bühnenbearbeitung ist einem Teil dieser Späße, so den mit dem Auftreten des dicken Hauptmanns verbundenen Harlekinaden, dem lächerlichen Kampfe des verwundeten Selbitz gegen einige zwanzig Reichsknechte, den von den Galerien bejubelten Heldentaten Lerses u. a. von selbst ein Ende bereitet. Dagegen bietet die Heilbronner Rathausscene auch in der Fassung von 1773 einen fruchtbaren Boden für die beliebten Scherze, in denen sich Regie und Darstellung mit so großem Behagen zu gefallen pflegen. Die burlesken Uebertreibungen und Albernheiten, womit die Darsteller der Ratsherrn auch auf ersten Bühnen diese Scene ausstatten und die Heilbronner Räte häufig auf das Niveau von Hanswursten herabdrücken, sind derart plump und allem guten Geschmacke hohnsprechend, daß energischer Protest dagegen am Platze ist [24]).

Die Rathausscene ist in kräftigen Linien entworfen und verlangt demgemäß auch bei der Aufführung kräftige und charakteristische Farben. Aber alles Possenhafte ist auf das strengste zu vermeiden. Die Untersuchung gegen Götz muß in feierlichem Ernst und in aufgeblasener Wichtigtuerei vonseiten des kaiserlichen Rates geführt werden. Als die Räte durch Götzens energisches Gebahren und die Nachricht vom Nahen Sickingens in Angst und Bestürzung geraten, darf sich dies nur verraten, wenn sie allein sind oder sich unbeobachtet glauben. Dem Gefangenen gegenüber sucht der kaiserliche Rat seinen moralischen Bankerott hinter einer gespielten Ruhe und einem herablassenden Wohlwollen zu verbergen; je verzweifelter sich

die Lage gestaltet, desto mehr wirft er sich in die Brust und beeifert sich, durch breitspurige äußere Würde das gefährdete Ansehen seines Amtes zu wahren. Für eine richtige Darstellung dieser Scene im Gegensatz zu dem Possenspiel, das die Bühnen meist zu bieten pflegen, ist allerdings eines notwendig: daß die Rollen des kaiserlichen Rats und der Ratsherrn nicht in den Händen beliebiger Handlanger, sondern in denen charakterisierungsfähiger Darsteller liegen, daß vor allem der untersuchungführende Rat durch eine erste künstlerische Kraft besetzt ist.

Der Versuch der Karlsruher Bühne, die alte Götzdichtung von neuem für die Bühne zu gewinnen, wurde nicht lange nachher auch von dem Hoftheater in Dresden mit schönem Erfolge nachgeahmt. Unter der künstlerischen Leitung von Ernst Lewinger ging Götz, nach der Ausgabe von 1773 für die Aufführung eingerichtet, im März 1901 hier zum erstenmal in Scene. Schon 1885 hatte sich Lewinger in Köln durch eine neue Einrichtung des Stückes verdient gemacht, indem er, entgegen der Tradition, in verschiedenen Teilen auf die Ausgabe von 1773 zurückgriff und daraus vor allem die Bamberger Scenen, den Bauernaufstand und das Vehmgericht in die Theaterbearbeitung herübernahm. Einen bedeutenden Schritt weiter ging Lewinger in Dresden, wo er die Bühnenausgabe über Bord warf und eine reine Wiedergabe des Textes von 1773 durchsetzte. Alle Anlehen an den Text von 1804 wurden auf das strengste vermieden. Lewingers Bearbeitung der ersten Ausgabe, die diese auch in Dresden beinahe in absoluter Vollständigkeit auf die Bühne brachte, beschränkte die Zahl der Verwandlungen noch mehr als die Karlsruher Einrichtung, ohne dabei freilich einige Gewaltsamkeiten in der Zusammenlegung der Scenen vermeiden zu können. Die schöne Einheitlichkeit der Dresdener Aufführung wurde in spätern Vorstellungen an einer Stelle gefährdet, indem man im fünften Akt zwei Adelheidscenen des ersten Entwurfs einlegte, darunter die hochinteressante, aber auf der Bühne sehr gewagte Scene, wo Adelheid durch den unter dem Bett verborgenen Mörder,

der, von ihrer Schönheit überwältigt, um ihre Liebe fleht, erdroſſelt wird. Auf alle Fälle aber war in der Dresdener Aufführung ein weiterer verheißungsvoller Fortſchritt in der Bühnengeſchichte des Stückes zu begrüßen.

7.

Als letztes Glied in der bisherigen Theatergeſchichte der Goetheſchen Dichtung iſt endlich die jüngſte, vielbeſprochene und vielgerühmte Neueinſtudierung, worin Götz von Berlichingen im Februar 1904 am Königlichen Schauſpielhauſe zu Berlin in Scene ging, noch mit einigen Worten zu berühren. Eine unerhörte Pracht der ſceniſchen Ausſtattung iſt dem Stück in dieſer Aufführung zuteil geworden. Der äußere Prunk und die Echtheit in Dekorationen, Koſtümen und Requiſiten ließ alles weit hinter ſich zurück, was für Goethes Jugendwerk bis dahin geleiſtet worden war. Trotz der Bedenken gegen viele Uebertreibungen und Ueberladungen im einzelnen, die die Aufmerkſamkeit von der Hauptſache auf nebenſächliche Aeußerlichkeiten ablenkten, trotz der prinzipiellen Bedenken gegen die Gefahren einer Veräußerlichung des Kunſtwerks, die eine ſolche Ausſtattung naturgemäß mit ſich bringt, vermochte ſich der Zuſchauer dem beſtechenden künſtleriſchen Reize, der den ſceniſchen Bildern zum größten Teile eigen war, nicht zu entziehen.

Aber aller Glanz und Prunk der äußern Ausſtattung vermochte nicht darüber hinwegzutäuſchen, daß daneben die Hauptſache, das literariſche Bild der Aufführung und deren künſtleriſche Durcharbeitung, in tiefem Schatten blieb. Alle Vorzüge der Inſcenierung konnten nicht vergeſſen machen, daß eine Bühne, die gemäß ihren glänzenden finanziellen und künſtleriſchen Mitteln in erſter Linie berufen wäre, eine führende Rolle im deutſchen Theaterleben zu ſpielen, die in der Lage war, die Summe von vielen Tauſenden auf eine Neueinſtudierung des Götz von Berlichingen zu verwenden: daß dieſe Bühne, anſtatt ihre Mittel der würdigen künſtleriſchen Aufgabe dienſtbar zu machen, Goethes Jugendwerk in ſeiner echten, unverfälſchten Originalgeſtalt in vorbildlicher Weiſe auf die Bühne zu ſtellen, ſtatt deſſen unter

Ignorierung alles deſſen, was in den letzten Jahrzehnten für die Bühnengeſtaltung des Werkes erſtrebt und geleiſtet worden war, der Aufführung die verblaßte Altersdichtung von 1804 zugrunde legte und dem Publikum damit ein verzeichnetes Bild von Goethes Jugendwerk vor Augen führte.

Aus der Ausgabe von 1773 wurde in die verkürzte Faſſung der Theaterbearbeitung, die der Berliner Aufführung zugrunde lag, nur eine einzige Scene, das Bamberger Tafelgeſpräch des erſten Aktes, herübergenommen. Die weit wichtigeren Bamberger Scenen des zweiten Aktes, ohne die Weislingens Abfall unverſtändlich bleibt, wurden dem Publikum ohne Ausnahme unterſchlagen. Das Bamberger Tafelgeſpräch ſelbſt wurde um einen guten Teil ſeiner Wirkung gebracht, indem es nach dem unglücklichen Vorbild Otto Devrients einen andern Platz erhielt und ſtatt nach der erſten Jarthauſenſcene, wo es bei Goethe ſteht, vor jener Scene geſpielt wurde. Der rein äußerliche Grund dieſer Einrichtung, der in dem Wunſche lag, dem erſten Akt mit der Jarthauſenſcene und der ſüßlichen Ausſöhnung der beiden Männer durch Karl und Maria einen wirkungsvolleren Schluß zu geben, kann dieſe Aenderung nicht entſchuldigen. Denn die Tafelſcene, die das Milieu des Bamberger Hofes ſchildert, kann die von dem Dichter beabſichtigte Kontraſtwirkung erſt dann üben, wenn ſie durch die vorangehende, zu Jarthauſen ſpielende Scene ihre unentbehrliche Folie erhalten hat.

Während aus dem klaſſiſchen Götz von 1773 nur dieſe eine Scene gerettet wurde, griff man ſeltſamer Weiſe an zwei andern Stellen auf die Faſſung des erſten Entwurfs zurück. So in der einleitenden Scene des Stücks in der Herberge, die — wie ein aus Verſehen ſtehen gebliebener Ueberreſt der Devientſchen Inſcenierung von 1890 — nach dem Text von 1771 geſpielt wurde. Der Grund, warum man gerade an dieſer Stelle auf die Faſſung des Entwurfes griff, iſt völlig unerfindlich. Dieſe Scene, das Geſpräch zwiſchen dem Bauer und dem Fuhrmann (Metzler und Sievers) und den beiden Reitknechten Berlichingens, vermag ſich mit der prächtigen, lebensſprühenden

Expositionscene in keiner Weise zu messen, die in der Ausgabe von 1773 an ihre Stelle getreten und in dieser Gestalt, ohne wesentliche Aenderungen, auch in die verkürzte Bearbeitung von 1804 übergegangen ist. Diese Scene ist ein kleines Meisterwerk und das wahre Muster einer klar in die Handlung einführenden und zugleich dramatisch bewegten und lebendigen Exposition; man kann schwerlich etwas Verkehrteres tun, als diese Scene, die wie kaum eine andre den gewaltigen Fortschritt der Ausgabe von 1773 gegenüber dem Entwurfe zeigt, durch die im Vergleiche dazu hölzerne und unbeholfene Scene der ersten Fassung zu verdrängen.

Weit eher hätte man sich damit befreunden können, daß im fünften Akte die interessante und wirkungsvolle Scene zwischen Metzler und der Gräfin Helfenstein aus dem Skizzo herübergenommen wurde. Nur übersah man dabei, daß diese Scene, die Goethe schon in der Ausgabe von 1773 getilgt hatte, weil sie den Rahmen des Werkes sprengte, in ihrem wilden, kraftgenialischen Ungestüm aus dem höfisch-abgedämpften Theater-Götz von 1804 noch ungleich störender herausfiel.

Die Aufnahme der Scene war auch insofern kein Gewinn, als sie wegen der Zeitdauer der Vorstellung an andrer Stelle zu Kürzungen zwang, durch die ungleich wichtigere Teile des Stückes betroffen wurden. So fiel die Scene, wo Götz zum Hauptmann der Bauern gewählt wird, eines der wichtigsten Glieder in der Entwicklung des Stücks, dem Rotstift zum Opfer. Zum Schluß des vierten Aktes verläßt man Götz als Gefangenen im Rathaus zu Heilbronn; als man ihn im fünften Akt wiederfindet, ist er Hauptmann der Bauern; wie er es geworden, erfährt der Zuschauer durch das kurze Gespräch einiger Bauern, das in wenig geschmackvoller Weise einen Teil der von Götz an die Bauern gerichteten Worte in wörtlichem Citat aus jener Scene verwendet. Daß damit die ausgefallene Scene selbst, die für die Motivierung von Berlichingens Handeln und seine Charakteristik von höchster Bedeutung ist, nicht ersetzt werden kann, liegt auf der Hand. Auch die Zigeunerscenen des letzten Aktes, die mit dem wundervollen und tieftragischen

Zuge, daß Götz, der treue Diener seines Kaisers, bei „Räubern“ seine letzte Zuflucht findet, für das dichterische Gesamtbild des Werkes unentbehrlich sind, wurden in der Berliner Aufführung beseitigt. Wo solche Risse klaffen in der Entwicklung und in der Haupthandlung des Stücks, durfte eine Episode wie die Helfensteinscene keinen Platz finden.

Das auch sonst sehr beliebte Verfahren, die Scenen, die Berlichingens letzte Schicksale behandeln, bis zur Unverständlichkeit zusammenzustreichen, ist um so mehr zu mißbilligen, als das Interesse an Götz im fünften Akt so schon, namentlich in der Theaterbearbeitung, zugunsten des stark überwiegenden Interesses an Adelheid und Weislingen zurückgedrängt wird.

Die letzte Adelheidscene wurde nach der Umdichtung Dingelstedts gegeben, der äußere Effekt der Gruselscene aber dadurch noch erhöht, daß Adelheid nicht, wie in der Wiener Bearbeitung hinter der Scene, sondern vor den Augen des Zuschauers von dem Vehmrichter niedergestoßen wird. Nur war man nicht so klug wie Dingelstedt, das vorangehende Gespräch zwischen Adelheid und Franz, wo dieser erst das Gift erhält, von der nachfolgenden Scene loszulösen, sodaß die dem Jahrhundert mit geflügelten Schritten voraneilende Geschwindigkeit, womit die heilige Vehme von Adelheids Verbrechen unterrichtet ist, das höchste Staunen erregen mußte.

In allen übrigen Teilen blieb der überlieferte Text von 1804 in seiner uneingeschränkten Herrschaft; in seinen zaghaften Milderungen, in seinen äußerlichen Effekten, in seiner frostigen Komik und seinen Sentimentalitäten weckte er nur wehmütige Sehnsucht nach alledem, was der kraftvollen Dichtung durch Goethes spätere Umarbeitung verloren gegangen ist.

So bot diese glanzvolle Berliner Neueinstudierung des Götz von Berlichingen in ihrem literarischen Werte ein wenig erfreuliches Bild[25]). Sie bedeutete in der Bühnengeschichte des Stückes nicht nur keinen Fortschritt, sondern einen ausgesprochenen Rückschritt gegenüber dem, was in den letzten Jahrzehnten auf dem Gebiete der Götz-Aufführungen geleistet worden war. Indem sie den klassischen Götz von 1773, dessen

mehr oder minder vollständige Wiedergewinnung für das Theater das Ziel der wenigen künſtleriſch geführten Bühnen geweſen war, ſo gut wie völlig außeracht ließ, ſtand ſie weit zurück hinter den Verſuchen, die von Dingelſtedt, Lewinger und Perfall, von der Karlsruher und der Dresdener Bühne unternommen worden waren. Aber auch unter den Aufführungen, die lediglich auf der Goetheſchen Theaterausgabe fußten, blieb ſie beiſpielsweiſe hinter der Inſcenierung Marterſteigs zurück, die ihr an literariſcher Vollſtändigkeit und Einheitlichkeit bedeutend überlegen war.

Der künſtleriſche Fehlgriff der Berliner Inſcenierung war um ſo bedauerlicher, als dieſe durch ihren äußern Prunk und die Anziehungskraft, die ſie damit übte, der Theaterausgabe von 1804 gewiſſermaßen neues Anſehen verſchaffte und bei dem geiſtloſen Schlendrian des deutſchen Theaterbetriebes die naheliegende Gefahr heraufbeſchwor, daß durch die leider faſt überall übliche Nachahmung des Berliner Vorbildes die feſte Poſition der Theaterbearbeitung auf den Bühnen wo möglich noch befeſtigt wird [26]).

Daß die Aufführung des Götz von Berlichingen nach der Bühnenbearbeitung von 1804 äußerlich und für die große Maſſe des Publikums in vieler Beziehung dankbarer iſt als eine Aufführung des Götz von 1773, kann wohl nicht geleugnet werden. Ebenſo unverrückbar aber ſteht die Tatſache feſt: daß eine wirklich künſtleriſche Vorführung des Götz von Berlichingen ſich literariſch in der Richtung zu bewegen haben wird, wie ſie vor ſiebzig Jahren von Schreyvogel in Wien und neuerdings von dem Karlsruher und Dresdener Hoftheater wieder eingeſchlagen wurde. Nur wenn man ſich dazu entſchließen wird, mit der verjährten Bühnentradition zu brechen, wird es möglich ſein, daß an Stelle des verblaßten und verwiſchten Bildes, worin Goethes Jugendwerk ſich auf unſerm Theater zu zeigen pflegt, der echte, unverfälſchte alte Götz in ſeiner ganzen ſtrotzenden Jugendfriſche auf der Schaubühne wieder lebendig werde.

Kleists Schroffensteiner auf der Bühne.

Die kritische Analyse, die Ludwig Tieck in seiner Einleitung zu Kleists Gesammelten Schriften 1820 des Dichters genialem Erstlingsdrama Die Familie Schroffenstein gewidmet hat, steht in ihrer schlichten und warmen Sachlichkeit, in ihrer scharfen Charakterisierung der eigentümlichen Schönheiten und Schwächen dieses Werkes noch heute in ihrer Art unübertroffen da. Was in den acht Jahrzehnten, die seitdem verstrichen sind, für die Erforschung und Würdigung Kleists geleistet wurde, hat das Verständnis für die spröde und gewaltige Kunst des Dichters in immer steigendem Maße gefördert. Das wachsende Verständnis für das Wesen Kleistischer Kunst müßte insbesondere, wie man meinen sollte, dem dramatischen Erstling des Dichters zugute kommen, wo neben seinen absonderlichen, schrullenhaften, an das Krankhafte streifenden Neigungen die großen und starken Seiten seines Talents, schon in ihrer ganzen charakteristischen Eigenart, in ursprünglicher und ungebändigter jugendlicher Kraft zutage treten. Die Schwächen und Absonderlichkeiten, in die sich das Werk in seinem Ausgange verirrt, erscheinen uns heute, wo wir das Gesamtbild des Dichters und seiner Entwicklung zu überschauen vermögen, in wesentlich anderm Licht als ehemals; die unvergleichlichen Schönheiten der Dichtung aber, in der ein Genius seine mächtigen Schwingen zum ersten Adlerfluge regt, der kühne, seiner Zeit mit Riesenschritten voraneilende Realismus der Charakteristik, die prachtvolle Eigenart des Stiles, der neue und unbetretene Bahnen sucht: diese Glanzseiten des Werkes überstrahlen seine Unvollkommenheiten mächtig und rücken es dem Verständnis der heutigen Zeit, die durch die Schule des

Realismus gelernt hat, ſchärfer und wahrer zu ſehen, ganz beſonders nahe. Neben den Dramen des Dichters, die im Laufe der letzten Jahrzehnte zum eiſernen Beſtande der vornehmeren Schauſpielbühnen geworden ſind, wurden in jüngſter Zeit ſogar mit Amphitryon und Robert Guiskard einige glückliche Verſuche auf dem Theater unternommen. Man ſollte annehmen, daß der jetzige Zeitpunkt, wo die Schroffenſteiner auf ein volles Jahrhundert ſeit ihrer Entſtehung zurückblicken, beſonders geeignet dazu wäre, auch dies herrliche und lange verkannte Erſtlingswerk des Dichters ſeinem Volke von der Bühne herab näher zu bringen.

Hat doch ſchon Tieck ſeine liebevolle und trotzdem von aller blinden Ueberſchätzung freie Beſprechung dieſes „erſten merkwürdigen Produktes des Dichters“ mit dem Wunſche geſchloſſen: „Bei der jetzigen Armut unſerer Bühne wäre es ein verdienſtliches Werk, wenn ein Dichter, der das Theater kennt, dieſes Schauſpiel für die Aufführung bearbeiten wollte; leicht iſt dieſe Arbeit gewiß nicht, aber einer geſchickten Hand doch nicht unmöglich.“

Zu Lebzeiten des Dichters freilich ſind die Schroffenſteiner, wie ſeine meiſten andern Dramen, nicht auf die Bühne gelangt. Erſt Franz von Holbein war es vorbehalten, dem Stück in einer freien Bearbeitung unter dem Titel Die Waffenbrüder die Pforten der Theater zu erſchließen [1]). In dieſer Geſtalt erſchien es 1824 in Berlin; Hannover, Leipzig und andre Städte folgten; beſonderes Glück ſcheint es an der Wiener Hofburg gemacht zu haben, wo es 1823—1850 im ganzen 33mal gegeben werden konnte und der großen Sophie Schröder als Darſtellerin der Euſtache zum Schluß des vierten Akts nach Angabe des Bearbeiters zu „einem ihrer herrlichſten Triumphe“ verhalf. Tieck allerdings, der die Wiener Vorſtellung 1825 ſah, urteilte hierüber weniger enthuſiaſtiſch [2]).

Es iſt eine eigentümliche Ironie der Literaturgeſchichte, daß es Holbein, dem nüchternen Theaterpraktikus, beſchieden war, die Werke eines Kleiſt dem Theater zuzuführen, daß Holbein dazu erſehen war, in der Bühnengeſchichte der Kleiſtiſchen

Dramen eine nicht unwichtige, ja in gewiſſem Sinne ſogar verdienſtliche Rolle zu ſpielen. Seine Bearbeitung des Käthchen von Heilbronn — in einer Zeit unternommen, wo ſich noch keiner der damaligen Bühnenleiter, der einzige Schreyvogel an der Wiener Hofburg ausgenommen, des kühnen Gedankens vermaß, dem Kleiſtiſchen Stück in ſeiner Originalgeſtalt auf der Bühne Einlaß zu gewähren — Holbeins Bearbeitung des Käthchen, ſo plump und geſchmacklos ſie uns heute auch erſcheinen mag, ſo roh und gewaltſam ſie den feinen Blütenſtaub Kleiſtiſcher Dichtung verwiſcht, hat doch das eine unleugbare Verdienſt: daß ſie dem Stück überhaupt den Weg auf das Theater bahnte und es ſo lange feſt darauf einbürgerte, bis es Laube und Eduard Devrient zu Anfang der fünfziger Jahre wagen konnten, dem Publikum das Stück in reinerer Faſſung vorzuſetzen. Seltſam genug, daß Holbein ſich auch berufen fühlte, gerade die Familie Schroffenſtein dem Theater zuzuführen! Den Standpunkt ſeiner Bearbeitung kennzeichnet er in rührender Naivität in dem Vorwort zu den Waffenbrüdern, wo er verſichert, er ſtrebe nach keinen „hohen äſthetiſchen Reſultaten", und als leitende Prinzipien den „Eindruck auf das große Publikum, die Rückſicht auf die — Theaterkaſſe" bezeichnet. „Ich ſtrebe nach dem Beifall der Menge. Das Theater zu füllen und das Publikum zu unterhalten iſt das Ziel, wonach ich trachte." Wenn Holbein an einer andern Stelle des Vorworts verſichert: „Der Schluß des vierten Akts iſt, wie beinahe die Hälfte der Bearbeitung, in Bau und Sprache ohne Rückſicht auf das Original ganz von mir", ſo iſt dieſe Angabe allerdings nicht völlig zutreffend und inſofern irreführend, als ſie den Anteil des Bearbeiters an dem Stücke bedeutend übertreibt. Die Bearbeitung iſt durchaus nicht ſo frei, wie es nach dieſer Selbſtcharakteriſierung ihres Autors etwa ſcheinen könnte. Die vier erſten Akte des Stücks entſprechen in der Hauptſache ziemlich genau dem ſceniſchen Gange des Originals. Auch der Text iſt zum großen Teil unangetaſtet geblieben. Im einzelnen natürlich ſind vielfache kleine Aenderungen vorgenommen, worin die kraftvolle Originalität Kleiſtiſcher Sprache nach der Seite

charakterloser Konvention verwässert wird. Anstelle des Chores, der die Tragödie einleitet, ist eine höchst alltägliche Eingangsrede Ruperts getreten; Peters ominöser kleiner Finger, der dem gewiegten Theaterpraktikus ein gefährliches Bühnenrequisit zu sein schien, ist durch die goldenen Locken des toten Knaben ersetzt. Die relativ freiste Behandlung hat die Scene in der Bauernküche erfahren, wo Holbein die Verse des Kleistischen Druckes in Prosa umsetzte, ohne zu ahnen, daß er sich damit dem Wortlaute des Originaltextes, wie er in der damals natürlich noch unbekannten Ghonorez-Handschrift vorliegt, unbewußt näherte. Die Neudichtung am Schluß des vierten Akts, dank der diese Scene nach der selbstgefälligen Angabe des Bearbeiters zu einer der wirksamsten des Stückes geworden sei, beschränkt sich darauf, daß sich Eustache, nachdem Ottokar aus dem Fenster des Kerkers gesprungen ist, in langem stummem Spiele zum Fenster schleppt und, als sie den Geretteten in der Ferne erblickt, mit gen Himmel gebreiteten Händen und „grenzenlosestem Entzücken" ausruft:

Dort! dort!
Am Berge schon! Er lebt! O Allgerechter!
Sieh herab in das Herz einer liebenden Mutter!

Die eigentliche Neudichtung Holbeins beginnt erst mit dem fünften Akte, der, abgesehen von einigen Einzelheiten in den einleitenden Auftritten, beinahe völliges Eigentum des Bearbeiters ist. Der tragische Ausgang ist in ein versöhnliches Ende umgewandelt. Sylvester hat Rossitz in Brand gesteckt; Ottokar, der zum Schutze der väterlichen Burg herbeieilt, wird ergriffen, von Sylvester indessen vor der Wut des gegnerischen Kriegsvolks gerettet. Der Anschlag Ruperts auf Agnes wird durch die rechtzeitige Rückkunft Sylvesters mit seinem Zuge vereitelt; die Mißverständnisse klären sich durch die Dazwischenkunft Ursulas; Kinder und Väter sinken sich versöhnt in die Arme; indem sich alles zum Hochzeitszug nach Warwand anschickt, schließt das Stück in einem wahren Ueberschwange frommer Rührung:

Sylveſter: Stimmet Jubellieder an! Wir ziehen im
Triumph nach Warwand! Aus dem Kriegeshaufen
Wird nun ein Hochzeitszug, des Jubel bis
Hoch in die Wolken tönt! (gemütlich und mit Wehmut.)
Mußt mit uns, Rupert,
Haſt keine Heimat mehr! Kein ſchützend Dach
Für dieſe Nacht. (ſchmerzlich bewegt.)
Ein Bruder riß dein Erbe
Dir hart und grauſam nieder; (freudig.) doch ein Bruder
Baut dir es herrlich wieder auf! (umarmt ihn.)

Rupert: Wozu!
Nimm mich zu dir! Laß uns nicht mehr getrennt
Dem Argwohn und der Mißgunſt Spielraum geben,
Laß Roſſitz liegen, Warwand ſei auch mir ein väterliches Dach!
Ein frommer Wandel ſoll uns dort mit Gott verſöhnen,
Und unſers Lebens Ende Bruderliebe krönen!

Sieht man von der entſetzlichen Verballhornung ab, die der letzte Akt erlitten hat, ſo iſt dem Holbeinſchen Stück doch inſofern ein gewiſſes Verdienſt nicht abzuſprechen, als es zu einer Zeit, wo Kleiſt auf der Bühne, abgeſehen von den Aufführungen des Käthchen in Holbeins Faſſung, mehr oder minder noch ein Fremdling war, dem Publikum die Bekanntſchaft mit einem der eigentümlichſten und zugleich einem der gewagteſten Produkte der Kleiſtiſchen Muſe vom Theater herab vermittelte.

Der erſte, der das Wagnis unternahm, die unverfälſchten Schroffenſteiner mit Beibehaltung des letzten Akts auf die Bühne zu bringen, war Karl Immermann, der unter den zahlreichen wertvollen literariſchen Verſuchen, die ſeine Düſſeldorfer Direktionsführung auszeichnen, auch Kleiſts Erſtlingsdrama am 12. Februar 1837 zur Aufführung brachte[3]). Die erſten Akte zeigten nur relativ geringfügige Aenderungen, die hauptſächlich die Beſeitigung einiger ſtörenden Längen bezweckten. Namentlich der Schluß der großen Liebesſcene im dritten Akt war ſtark gekürzt und überarbeitet, wodurch einige der eigentümlichſten Schönheiten dieſer wundervollen Scene verloren gingen. Im vierten Akt war u. a. der Auftritt der Kammerzofe, ferner die Scene im Gefängnis zu Roſſitz geſtrichen; die Zauberſprüche

Barnabes wurden durch einige neu gedichtete Strophen Immermanns erſetzt, die vor der kraftvollen Poeſie des Originals nur den Vorzug leichterer Sprechbarkeit voraus hatten. Der fünfte Akt blieb im ſceniſchen Gang und im Text unverändert; nur der letzte Teil wurde, vom Erſcheinen der beiden Mütter ab und unter Tilgung von Sylvius und Johann, energiſch gekürzt und erhielt einen neu verfaßten Schluß, worin Sylveſter in ziemlich hausbackener Weiſe die Nutzanwendung aus dem Geſchehenen zog. Der äußere Erfolg der Aufführung, über die nähere Berichte leider fehlen, ſcheint ſehr gering geweſen zu ſein; wenigſtens blieb es bei einer einzigen Vorſtellung.

Achtzehn Jahre ſpäter machte Heinrich Laube den Verſuch, die Schroffenſteiner dem Repertoire der Wiener Hofburg, von dem ſie ſeit der letzten Aufführung der Waffenbrüder 1830 verſchwunden waren, in einer neuen Einrichtung des letzten Akts, im übrigen aber mit Benutzung der ältern Bearbeitung, von neuem einzuverleiben. Heinrich Anſchütz ſpielte den Sylveſter, Julie Rettich die Euſtache, das Liebespaar hatte in Joſef Wagner und der jugendlichen Marie Seebach glänzende Vertreter gefunden. Trotzdem blieb die Zugkraft des Stückes gering; nach fünf Aufführungen in der Zeit vom 2. Mai bis 20. Dezember 1855 verſchwand es vom Spielplan. „Dies Kleiſtiſche Stück von genialer Charakteriſtik mit geſuchter, unerquicklicher Handlung war nicht auf dem Repertoire zu erhalten“, ſo erzählt Laube in ſeinen Burgtheater-Erinnerungen, ohne leider irgend etwas Näheres über das intereſſante Unternehmen zu berichten. Merkwürdig bleibt auf alle Fälle die Tatſache, daß gleich Holbein auch der Theaterpraktikus Laube einer ſeinem eignen Denken und Dichten an ſich ſo fernſtehenden Dichtung wie der bunten, phantaſtiſchen Welt der Schroffenſteiner Aufmerkſamkeit zuwandte. Die Aufnahme des Stücks ſcheint allerdings darin ihren erſten Grund gehabt zu haben, daß Laube für Marie Seebach, die damals für das Burgtheater gewonnen worden war und in dem erſten Stadium ihrer künſtleriſchen Entwicklung ſtand, in der Rolle der Agnes eine dankbare und fördernde Aufgabe zu ſchaffen gedachte.

Eine weitere Bühnenbearbeitung der Familie Schroffenstein wurde späterhin von Albert Dulk, dem bekannten Publizisten und Verfasser des Volksschauspiels Jesus der Christ, unternommen. Auch er machte dabei den verkehrten Versuch, durch eine völlige Umdichtung des zweiten Teils des letzten Akts die Tragödie in ein versöhnlich ausklingendes Schauspiel umzuwandeln und in Agnes und Ottokar ein glückliches Paar zusammenzuführen. Erfindung und Ausführung, obgleich wesentlich geschmackvoller als in der ältern Umdichtung Holbeins, vermögen doch die schwerwiegenden Bedenken nicht zu besiegen, die einer derartigen unorganischen Umbiegung eines im innersten Kerne tragisch angelegten und mit zwingender Notwendigkeit auf einen tragischen Ausgang zusteuernden Kunstwerks entgegenstehn [4]).

Eine Bearbeitung endlich von Gustav Stommel, die die beiden letzten Akte des Originals durch zwei völlig neu gedichtete Aufzüge zu ersetzen suchte, wurde 1888 in Düsseldorf auf die Bühne gebracht [5]). Stommels Neudichtung behält, in richtiger Erkenntnis des eigentümlichen Charakters des Werkes, den tragischen Ausgang bei, gestaltet ihn aber in neuer und selbständiger Erfindung völlig abweichend von Kleist, sodaß das Stück in dieser Fassung nicht mehr den Charakter einer Bearbeitung des Kleistischen Dramas trägt, sondern den eines Kleistischen Torsos, dem Fortsetzung und Schluß von einem andern Dichter gegeben sind. Man vermag seiner Arbeit gegenüber die zwiespältigen Gefühle nicht los zu werden, die man mehr oder minder gegenüber jeder Fortsetzung eines dichterischen Torsos durch fremde Hand empfindet.

Ein erneuter Versuch, die Familie Schroffenstein zum 125. Geburtstag des Dichters, am 18. Oktober 1902, am Hoftheater in Karlsruhe zur Aufführung zu bringen, mußte sich von vornherein darüber klar sein, daß sie nur durch eine möglichst einheitliche und treue Wiedergabe der Kleistischen Dichtung, die auch vor den Ungeheuerlichkeiten des Werkes nicht zurückschreckt, künstlerische Berechtigung erhalten werde. Die außerordentlichen Schwierigkeiten, die der letzte Akt für die Bühne bietet, um

nur vor der Gefahr der Lächerlichkeit bewahrt zu bleiben, mußten allein durch eine dementſprechende Kürzung und Zuſammenziehung des Schluſſes überwunden, die unvermeidlichen kleinen Retuſchierungen des Textes auf das denkbar kleinſte Maß beſchränkt werden.

Die erſten drei Akte konnten, abgeſehen von einigen unweſentlichen, aber an einigen Stellen unbedingt notwendigen Strichen, unverändert bleiben. Expoſition, Aufbau und Entwicklung dieſer Akte, die Anordnung der einzelnen Scenengruppen iſt in der Hauptſache ſo vortrefflich und teilweiſe meiſterhaft, daß jede unberufene Aenderung nur eine Verſchlimmerung bedeuten würde. Indem die prachtvollen Liebesſcenen, insbeſondere die des dritten Aktes, unverändert und nur wenig gekürzt gegeben wurden, konnte der ganze zauberhafte Reiz dieſer Scenen in ihrer glücklichen Miſchung von zarter Lieblichkeit mit herbem Realismus und in ihrer treffſicheren dramatiſchen Geſtaltung zur vollen Geltung kommen. In der großartigen Schlußſcene des dritten Aktes, die den nichtsahnenden Jeronimus ſeinem blutigen Ende entgegenführt, beſtätigte ſich auch bei dieſer Aufführung das Urteil Tiecks: „Dieſe Scenen ſind meiſterhaft zu nennen; die Teilnahme erreicht hier den höchſten Grad, alles lebt vor unſern Augen.“ Auch der prachtvolle naturaliſtiſche Zug des für Rupert ſo charakteriſtiſchen Pfeifens konnte ohne Gefährdung der Stimmung für die Aufführung gerettet werden.

Im vierten Akte wurde aus techniſchen Gründen die dritte und vierte Scene auf einen Schauplatz, Gegend im Gebirge mit Bauernhütte, zuſammengelegt.

In dem fünften Akte, der eigentlichen Achilles-Ferſe des Stückes, handelte es ſich vor allem darum, die heiklen und auf der äußerſten Spitze ſtehenden Vorgänge des Doppelmordes durch Textgeſtaltung und Inſcenierung wenigſtens einigermaßen in die Sphäre der Möglichkeit und Wahrſcheinlichkeit zu rücken. Daß dabei einige kleine Zuſätze und Veränderungen des Textes, die angeſichts der unnachahmlichen Eigenart Kleiſtiſcher Sprache an ſich natürlich immer mißlich ſind, nicht vermieden werden

konnten, ist leicht erklärlich und verzeihlich. Der Kleidertausch an sich in der Brautnachtscene bereitet keine Schwierigkeiten und bedarf bei der Aufführung nur diskreter Andeutung. Agnes trägt ein langes weißes Obergewand, das seitlich schließbar ist und das Ottokar unmerklich öffnet und von ihren Schultern streift. Als sie sich nachher erhoben hat, umhüllt er sie mit dem eignen dunkeln Mantel, der ihr kürzeres Unterkleid vollkommen verbirgt, und drückt ihr seinen Hut tief in die Stirn. In dieser Gewandung verläßt sie mit Barnabe die Höhle. Ottokar selbst wirft erst unmittelbar, ehe Rupert erscheint, das weiße Oberkleid der Geliebten lose um seine Schultern. Rupert sind zur Verdeutlichung der Situation bei seinem Auftritt einige wenige neue Worte in den Mund zu legen; es muß dem Zuschauer hier schon deutlich werden, daß die Täuschung gelungen ist, daß Rupert glaubt, sein Sohn habe die Höhle verlassen und demgemäß vollkommen sicher ist, Agnes in der Höhle zu treffen. Sobald er die weiße Gewandung in der auf völliges Dunkel zu stellenden Höhle sich bewegen sieht, stürzt er in sinnloser Wut darauf zu und durchstößt Ottokar, der lautlos zusammenbricht. Das Ganze ist das Werk eines Augenblicks. Die nach Angabe des Textes „mit verstellter Stimme" zu sprechende Antwort Ottokars auf Ruperts Frage „Wer bist du! Rede!" muß natürlich in gleicher Weise wie diese Frage selber fallen. Diese Reden würden die Situation auf der Bühne unmöglich machen und wahrscheinlich einen Heiterkeitsausbruch zur Folge haben. Bei dem zweiten Mord ist darauf zu achten, daß Sylvester ohne Fackeln in die noch in dem gleichen Dunkel liegende Höhle tritt.

Auch hier muß die Ermordung des Mädchens, das in Ottokars Hut und Mantel über dessen Leiche dahingestreckt ist, mit unheimlicher Geschwindigkeit vor sich gehn, ihre Rede „Wer ruft!", die sie sofort kenntlich machen würde, ist zu streichen. Nach der Tat wankt Sylvester gebrochen zurück und sinkt auf einen seitwärts von den Leichen liegenden Stein. Nach dem nun folgenden Gespräche zwischen Sylvester und Theistiner muß das Stück in raschem Laufe zu Ende gehn.

Die beiden Mütter, desgleichen Sylvius, Ursula und Johann treten nicht mehr auf. Daß die beiderseitigen Eltern, nachdem die Höhle durch Fackeln erhellt ist, längere Zeit bei den Leichen weilen, ohne diese zu erkennen, ist für die Bühne unmöglich. Sobald die Fackelträger mit dem gefangenen Rupert auf der Bühne erschienen sind, hat die Erkennung des wahren Sachverhalts durch jenen zu erfolgen. Der eigenartige Zug des Originals, daß es der blinde Sylvius ist, der die Leichen erkennt, muß leider dabei geopfert werden. An die Erkennung der Toten schließt sich unmittelbar die Aufklärung über Peters Ermordung durch die von Sylvesters Leuten aufgegriffene Barnabe, hieran die Versöhnung der Väter, für die durch Benutzung einiger überleitenden Worte aus Immermanns Einrichtung wenigstens einigermaßen ein vermittelnder Uebergang zu schaffen ist.

Durch diese Art der Anordnung wurde wenigstens das Eine möglich, was an sich schon einen großen Gewinn bedeutet: daß der gefährliche fünfte Akt zwar nicht ohne einen gewissen Widerspruch, doch aber ohne Heiterkeit und ohne Störung der ernsten Stimmung zu Ende geführt werden konnte. Auf alle Fälle ist durch eine solche Einrichtung die Möglichkeit gegeben, den Goldgehalt echter Poesie, der in den Schroffensteinern verborgen liegt, für die Bühne zutage zu fördern, ohne daß es notwendig würde, für den letzten Akt der Dichtung die Kleistischen Bahnen zu verlassen und einen unorganischen Schluß von fremder Hand daran zu flicken.

Für den Text im einzelnen ist nicht die uns überlieferte Druckausgabe, sondern der einzig authentische Text der Familie Ghonorez, der ersten, handschriftlichen Fassung des Stückes, zugrunde zu legen.

Es ist mit besonderer Genugtuung zu begrüßen, daß diese erste und unverdorbene Fassung des Kleistischen Jugendwerkes gerade zur Zentenarfeier seiner Entstehung der deutschen Wissenschaft und den deutschen Bühnen zum erstenmal in zuverlässiger Form zugänglich wurde.

Schon vor einigen Jahren war durch zwei literarhistorische

Untersuchungen, die ungefähr gleichzeitig, aber unabhängig voneinander zu demselben Ergebnis gelangten, das bis dahin unangefochtene Ansehen des Kleistischen Schroffensteiner Textes, wie er in der Buchausgabe des Stückes überliefert ist, erschüttert worden. In einem Aufsatze der Preußischen Jahrbücher hatte Hermann Conrad, in vier vortrefflich geführten textkritischen Untersuchungen der Zeitschrift für Bücherfreunde Eugen Wolff[6]) mit überzeugender Sicherheit den Beweis erbracht, daß in dem Buchtexte der Familie Schroffenstein eine durch zahllose Korrekturen entstellte, von fremder Hand, wahrscheinlich von Ludwig Wieland, herrührende Verballhornung der ursprünglichen Kleistischen Fassung vorliegt, daß als authentischer Kleistischer Text einzig und allein die handschriftliche Fassung der Familie Ghonorez betrachtet werden kann. Der einzige bisherige Abdruck dieses Manuskriptes in Zollings Kleist-Ausgabe ist durch viele Irrtümer und Versehen des Herausgebers entstellt. Um so willkommener war das Erscheinen einer von Eugen Wolff besorgten neuen Ausgabe der Familie Ghonorez, die in dem authentischen Texte der Handschrift zum erstenmal ein reines und unverfälschtes Bild der im Sommer 1803 in der Schweiz abgeschlossenen Kleistischen Dichtung gab[7]).

Eine genaue Vergleichung der beiden Texte, wie sie an der Hand der neuen Ausgabe nunmehr möglich ist, gewährt dem Leser eine verschwenderische Fülle von Belehrung und Anregung und gibt teilweise überraschende Aufschlüsse über die kühne, unnachahmliche Eigenart der Kleistischen Sprache, die durch die schulmeisterlichen Korrekturen des nach glatter Konvention drängenden und der realistischen Kraft dieses dichterischen Stiles nicht gewachsenen Redaktors erst in die richtige Beleuchtung tritt. Herrliche Schönheiten der Originalfassung wurden durch die Nüchternheit und Verständnislosigkeit des Korrektors abgeschwächt und verstümmelt; die einfache und kräftige Prosa, der sich nach Shakespeareschem Muster die äußerlich niedrigstehenden Personen des Stückes bedienten, wurde rein mechanisch in charakterlose und ungelenke Verse umgesetzt. Die Verstümmelung,

die der Text der Dichtung auf dieſe Weiſe erfahren hat, mag hier wenigſtens durch ein in die Augen ſpringendes Beiſpiel gekennzeichnet ſein. Wenn Rupert in der Eingangſcene des Stückes nach der bis dahin gangbaren Textfaſſung ausrief:

Doch nichts mehr von Natur.
Ein hold ergötzend Märchen iſt's der Kindheit,
Der Menſchheit von den Dichtern, ihren Ammen,
Erzählt

ſo konnte ſich der aufmerkſame Leſer wohl kaum eines Lächelns erwehren gegenüber der ſcheinbar ebenſo geſchmackloſen wie komiſchen Vorſtellung, die in jedem Dichter eine Amme des einzelnen Menſchen erblicken will. Das Rätſel löſt ſich, wenn man an der Hand der urſprünglichen und richtigen Faſſung:

Ein hold ergötzend Märchen iſt's, der Kindheit
Der Menſchheit von den Dichtern, ihrer Amme,
Erzählt

klar erkennt, daß in einem kühnen, aber echt Kleiſtiſchen Bilde die Dichter, d. h. die Dichtung als Amme der Kindheit der Menſchheit bezeichnet wird und daß nur durch das Mißverſtändnis des Korrektors, der die Interpunktion veränderte und einen richtigen Singular in einen unrichtigen Plural verwandelte, der ganze Sinn der ſchönen Stelle vernichtet wurde.

Die Erkenntnis, daß in dem Texte der Familie Ghonorez die richtige und maßgebende Faſſung des Kleiſtiſchen Jugendwerkes vorliegt, iſt unabhängig von der andern Frage, ob auch das ſpaniſche Koſtüm der urſprünglichen, handſchriftlichen Faſſung das uns geläufige deutſche Koſtüm der Familie Schroffenſtein in der Literatur und auf der Bühne künftig verdrängen ſoll. Dieſe Frage iſt ohne weiteres zu verneinen, ſofern man nicht ausſchließlich den philologiſchen Standpunkt betonen will.

Die Uebertragung der Handlung aus dem urſprünglichen ſpaniſchen in das deutſche Koſtüm, die ja überdies mit Kleiſts Bewilligung erfolgte, war ein unleugbarer Gewinn für die Dichtung. Denn dem Stück fehlt alles und jedes ſpaniſche Lokalkolorit, und die Uebertragung des Schauplatzes blieb, wie

auch der Herausgeber des gereinigten Textes zugibt, rein äußerlich; „abgeſehen von den Ort- und Perſonennamen iſt auch nicht ein Wort zu dem Zwecke geändert, um etwa dem Kolorit der Dichtung eine andere Schattierung zu geben.“ Der Grund iſt einfach der, weil es zur Verſetzung des Stückes nach Deutſchland deſſen nicht bedurfte. Das ſpaniſche Koſtüm war rein äußerlich. Wo das Stück lokale Färbung zeigt, da iſt es die Färbung der Schweizer Landſchaft, innerhalb deren der Dichter das Werk vollendete. Dem Charakter der Schweiz aber ſteht Schwaben und die deutſche Landſchaft weit näher als die ſüdliche Landſchaft Spaniens. Schon dieſer Umſtand müßte entſcheiden. Deutſch aber — und das gibt den Ausſchlag — iſt der ganze Charakter und das Weſen des Werkes, deutſch ſind die Charaktere, deutſch iſt die Gedanken- und Empfindungswelt; nur auf deutſchem Boden iſt ein ſo urdeutſch empfundenes Liebesleben, wie das des herrlichen Liebespaares Ottokar und Agnes, glaubhaft und möglich.

Bei allen künftigen Bühnenaufführungen des Stückes ſollte demgemäß der urſprüngliche Ghonorez-Text der Geſtaltung des Textes als Grundlage dienen; aber das deutſche Koſtüm und die deutſchen Namen der Familie Schroffenſtein haben nach wie vor in ihrem Rechte zu bleiben.

Ein Zug- und Kaſſenſtück freilich werden die Schroffenſteiner, in welcher Form ſie auch auf die Bühne gelangen mögen, vorausſichtlich niemals werden. Die verzweifelt ſchlechten Ausſichten, die das Stück für den Kaſſenwart eröffnet, ſollten indeſſen die wenigen ernſt zu nehmenden Kunſtinſtitute nicht abhalten, keinen Verſuch ungeſcheut zu laſſen, Kleiſts genialen Erſtling für die Bühne zu erobern und durch eine ſyſtematiſche Pflege des Stückes auch das widerſtrebende Publikum allmählich zum Verſtändnis der wundervollen Dichtung heranzuziehen.

Raimunds Gefeſſelte Phantaſie in neuem muſikaliſchem Gewande.

Eine Aufführung von Ferdinand Raimunds lieblichem Zauberſpiel Die gefeſſelte Phantaſie iſt in unſern Tagen auch auf dem Heimatboden des Dichters ein ſeltenes künſtleriſches Ereignis geworden, das nur feſtlich geſtimmten Weiheſtunden ſeine Verwirklichung zu verdanken ſcheint. Einer ſolchen Feſtſtunde hat es bedurft — der Eröffnung des Raimund-Theaters am 28. November 1893 — das ſinnige Märchenſpiel, das ſeit dem Jahr 1805 von dem Spielplan der Wiener Bühnen verſchwunden war, dank der rühmlichen Initiative von Adam Müller-Guttenbrunn, wenigſtens vorübergehend zu neuem theatraliſchem Leben in der Geburtſtadt des Dichters zu erwecken.

Angeſichts dieſer Tatſache vermag es nicht zu erſtaunen, daß die Gefeſſelte Phantaſie außerhalb Oeſterreichs, wo Raimund auch mit ſeinen vollendetſten Schöpfungen noch immer nicht die Verbreitung auf den Bühnen gefunden hat, die dem Klaſſiker des deutſchen Volksſtücks zukommen müßte, ein verborgenes und ſo gut wie unbekanntes Kleinod in dem reichen Goldſchatz des Wiener Meiſters geblieben iſt. Seit der Dichter ſelbſt die Gefeſſelte Phantaſie gelegentlich ſeiner Gaſtſpielfahrten 1831 und 1832 nach München und dann nach Berlin und Hamburg verpflanzte, iſt das Stück außerhalb Oeſterreichs wohl kaum mehr auf die Bühne gekommen.

Dieſes Schickſal der Dichtung iſt unverdient; doppelt unverdient auf dem Boden Wiens, wo ſchon das biographiſche und literarhiſtoriſche Intereſſe des Stücks, aus dem uns der Schmerzenſchrei des gequälten Dichterherzens gegen die Verleumdungen einer unverſtändigen Menge entgegenhallt, ſeine

häufigere Bühnenpflege zur Ehrenpflicht für die Theater erheben müßte. Aber nicht bloß dieſe Rückſicht und das Gebot der Pietät, auch der äſthetiſche Wert des Werkes an ſich rechtfertigt die Forderung, daß es von ſeinem eigentlichen Beſtimmungsort, der lebendigen Bühne, nicht verſchwinden ſollte[1]).

Wohl vermag ſich die Gefeſſelte Phantaſie an Volkstümlichkeit nicht dem Bauer als Millionär, dem Alpenkönig und Menſchenfeind, oder gar dem Verſchwender an die Seite zu ſtellen; wohl iſt der Einwand nicht unberechtigt, daß das Stück in ſeinen allegoriſchen Teilen und vor allem in der Behandlung des Florianiſchen Inſelreichs noch mehr als andre Schöpfungen des Dichters einen gewiſſen antiquariſchen Beigeſchmack nicht zu verleugnen vermag, daß Ausdrucksweiſe und Witz der Florianiſchen Helden teilweiſe bedenklich auf Stelzen gehn, daß der heutige Hörer eigentlich erſt mit dem Realismus der Wiener Wirtshausſcene zu erwärmen beginnt. Aber trotz aller Mängel der Dichtung, trotz des mancherlei Veralteten, was uns mit den naiven Kinderaugen einer vergangenen Zeit daraus entgegenblickt: welche Fülle echter und herzerquickender Poeſie iſt über dem ganzen Werk ausgegoſſen! Welches Leben ſprudelt uns aus dem anheimelnden Altwiener Bild der Wirtshausſcene entgegen, welch kräftiger und ſieghafter Humor tritt mit der Geſtalt des Harfeniſten Nachtigall in den poetiſchen Dunſtkreis des Märchenbildes! Welch ſicherer und ſouveräner Kunſtinſtinkt verrät ſich in der Art und Weiſe, wie der Dichter die heterogenen Elemente des Stücks, allegoriſche Feerie und burleske Realiſtik, zu einem einheitlichen Ganzen zu verſchmelzen weiß! Wie glücklich ſteigert ſich der zweite Akt in ſeiner theatraliſchen Wirkung bis zu dem künſtleriſchen Höhepunkt des Stücks: der unvergleichlichen Scene, wo Nachtigall mit Hilfe der gefeſſelten Phantaſie ſein Preisgedicht verfaſſen ſoll, eine Scene, die an Eigenart des Entwurfs, an Kühnheit und Genialität der Ausführung ihresgleichen ſucht, die unbedenklich dem Köſtlichſten zur Seite geſtellt werden kann, was der Genius des Dichters gezeitigt hat!

Angeſichts des unbeſiegbaren dichteriſchen Reizes, der auch dieſem vernachläſſigten Schmerzenskind der Raimundſchen Muſe eigen iſt, darf es wohl mit beſonderer Genugtuung begrüßt werden, daß außerhalb Oeſterreichs in jüngſter Zeit der Verſuch ins Leben trat, dies Stück des Dichters, das ſeit einem Zeitraum von über ſechzig Jahren jenſeits der ſchwarzgelben Grenzpfähle nicht mehr geſpielt worden war, der modernen Bühne zurückzugewinnen. Das Intereſſe, das die Aufführung des Stückes am Hoftheater zu Karlsruhe am 13. März 1898 beanſpruchen konnte, wurde dadurch erhöht, daß das Werk bei dieſer Gelegenheit in einer neuen muſikaliſchen Bearbeitung an die Oeffentlichkeit trat, einer Bearbeitung, die den zweifachen Vorteil bot, der Dichtung Raimunds neuen Reiz zu verleihen und gleichzeitig die im Staub der Archive begrabene Partitur eines Klaſſikers der deutſchen Muſikgeſchichte an das Licht zu ziehen. Handelte es ſich dabei noch um nichts Geringeres, als ein verſchollenes Werk von Franz Schubert der unverdienten Vergeſſenheit zu entreißen und in künſtleriſcher Verjüngung für die Gegenwart zu retten.

Es war ein vortrefflicher Gedanke von Felix Mottl, die Muſik des im Jahr 1820 im Theater an der Wien gegebenen Schubertſchen Melodrams Die Zauberharfe in freier Ueberarbeitung auf das Raimundſche Stück zu übertragen und in dem alſo neu erſtandenen Doppelwerk zwei geiſtesverwandte Genien zuſammenzuführen, deren ungefähr gleichzeitigem künſtleriſchem Wirken der gemeinſame Erdgeruch öſterreichiſchen Heimatbodens entſtrömt. Der gelinde Durchfall, der jener Aufführung der Zauberharfe im Jahr 1820 bereitet wurde, war nach dem übereinſtimmenden Urteil der Zeitungſtimmen dem unſinnigen Textbuch des Spektakelſtückes zuzuſchreiben. Mit dem verloren gegangenen Textbuch ſchien auch Schuberts Muſik, die uns glücklicherweiſe erhalten blieb, in das Grab einer unrühmlichen Vergeſſenheit ſinken zu wollen.

Allgemein bekannt war von dieſer Partitur bis dahin nur die Ouvertüre, die, fälſchlich als Roſamunden-Ouvertüre bezeichnet, im Konzertſaal vielfach geſpielt wird. Die übrige

Muſik zeigt in ihrem Charakter eine ſo glückliche Uebereinſtimmung mit den Situationen und Stimmungen der Gefeſſelten Phantaſie, daß es in der Tat nur der ordnenden und feinfühlig bearbeitenden Hand von Felix Mottl bedurfte, einen großen Teil von Schuberts Partitur ohne weiteres auf Raimunds Dichtung zu übertragen.

Die Anpaſſung der Muſik an das Raimundſche Zauberſpiel macht in dieſem nur einige mehr oder minder unweſentliche Textänderungen notwendig, die, mit diskreter Hand vollzogen, dem Auge in keiner Weiſe auffällig entgegentreten. Wo die Zauberharfenmuſik verſagte, wurden von Mottl einige andre Kompoſitionen Schuberts, insbeſondere die gut verwendbaren deutſchen Tänze, zur Ergänzung der Lücken herangezogen. Die ſolcherweiſe entſtandene Partitur umfaßte inige dreißig, zum Teil ganz kurze, zum Teil weiter ausgeführte Muſikſätze, die in Geſtalt von Liedern, Chören, Melodramen und orcheſtralen Zwiſchenſätzen die Handlung des Stücks begleiten. Als Muſiknummern von prächtiger Wirkung zeigten ſich neben der bekannten, friſch pulſierenden Ouvertüre vor allem das charakteriſtiſche Neujahrslied des Narren, eine breit ausgeſponnene Verwandlungsmuſik mit Klarinetten-Solo vor dem erſten Auftreten Amphios, das in deſſen Monolog eingefügte Lied „Ich denke dein“, das dem Hauptthema der Ouvertüre entnommene und leitmotivartig verwendete Auftrittslied der Phantaſie und manches andre. Für die burlesken Partien, insbeſondere die koupletartigen Geſänge Nachtigalls, leiſteten Motive Schubertſcher Tänze vortreffliche Dienſte. Eine köſtliche muſikaliſche Ausgeſtaltung hat vor allem die Wirtshausſcene durch einen Chor der Gäſte mit Solo des Wirts erfahren, durch einen das Enſemble der Scene ungemein belebenden deutſchen Tanz von echtem Wiener Gepräge und weiterhin durch einige friſche, volkstümlich wirkende Geſänge des Wirts und des Harfeniſten.

Eine Perle der Partitur bildet ein der Zauberharfenmuſik entnommenes Traumlied der Phantaſie mit begleitendem Chor und Echo. Die dafür notwendige textliche Grundlage wurde dadurch geſchaffen, daß die Schlußſcene des Stückes im Apollo-

Tempel eine kleine Erweiterung erhielt. Die Scene beginnt damit, daß Amphio mit einem kurzen, die Trostlosigkeit seiner Stimmung malenden Monolog an den Stufen der Apollo-Statue ermattet niedersinkt; während ihn der Schlummer übermannt, erscheint die Phantasie, umgeben von einer Schar von Genien; sie ermuntert den Träumenden zu mutigem Ausharren und verspricht ihm ihre Hilfe. Die für diesen Auftritt verwendete Musik der Zauberharfe ist von einem bestrickenden Zauber durchweht.

Bei der textlichen Einrichtung des Stücks für die Karlsruher Aufführung wurde, abgesehen von den durch die Rücksichten auf die Musik bedingten kleinen Aenderungen, der Originaltext in der von Müller-Guttenbrunn für das Raimund-Theater besorgten Einrichtung, mit dem neugedichteten Preislied Amphios, zugrunde gelegt. Doch wurde an der Hand der kritischen Gesamtausgabe an einer Reihe von Stellen der Wortlaut des Originalmanuskriptes wiederhergestellt. So trat u. a. die lokale und parodistische Färbung der Zauberschwestern, die der Dichter für das Theater zugunsten einer Stilisierung nach der pathetischen Seite teilweise abgeschwächt hatte, wieder in ihre Rechte. Auch die epilogartigen Schlußverse der Phantasie:

Ein Schlußwort spricht die Phantasie,
O lohnt mit Nachsicht ihre Müh'!
Wenn sie auch Kleines euch gebar,
So denkt — daß sie gefesselt war

wurden im Gegensatz zu der Texteinrichtung des Raimund-Theaters wiederhergestellt, nur mit der für unsre Bühne gebotenen Aenderung, daß sie nicht, wie bei Raimund, *vor* dem Schlußchor, sondern *dahinter* ihren Platz erhielten. Mit dem von Apollo an sie gerichteten Auftrag eilt die Phantasie von der Bühne; Apollo und der Sonnenwagen beginnt unter den Klängen des Schlußchors zu versinken; als sich mit den letzten Tönen der Vorhang schließt, tritt die Phantasie durch den geschlossenen Vorhang vor die Rampe und spricht unter Musikbegleitung die Schlußworte. Diese erhalten durch eine solche

Anordnung den Charakter eines wirklichen Epilogs, ohne als eine unorganiſche, bei offener Scene an die Zuſchauer ſich richtende Apoſtrophe zu erſcheinen.

Indem ſich die zahlreichen ſceniſchen Verwandlungen des Stücks bei offener Scene vollzogen, wurden die Vorgänge des Zauberſpiels zu einheitlicher Wirkung zuſammengehalten; jede ſtörende Unterbrechung innerhalb des Akts wurde vermieden, um ſo mehr, als bei der neuen muſikaliſchen Einrichtung faſt durchweg orcheſtrale Zwiſchenſätze die Verwandlung begleiten.

Der neue und außerordentliche Reiz, den die Gefeſſelte Phantaſie durch den Zauber erborgter Schubertſcher Weiſen erhalten hat, iſt bei der Aufführung des Stücks in Mottls muſikaliſcher Bearbeitung in glänzender Weiſe zutage getreten. Das Stück hat in Karlsruhe auf alle die, denen das Verſtändnis für den naiven Humor und die ſonnige Gemütstiefe von Raimunds Zauberwelt noch nicht abhanden gekommen iſt, eine eindrucksvolle und nachhaltige Wirkung geübt, eine Wirkung, die vor allem der harmoniſchen Verſchmelzung zu danken war, worin durch die Verbindung Raimundſcher und Schubertſcher Kunſt Wort und Ton zu einem einheitlichen Ganzen zuſammenfloſſen.

Die muſikaliſche Neubearbeitung der Gefeſſelten Phantaſie iſt bis jetzt ausſchließliches Sondergut des Karlsruher Hoftheaters geblieben. Daß die Gefeſſelte Phantaſie, die der eigentlichen Popularität ſtets entbehrte und vorausſichtlich wohl auch in Zukunft entbehren wird, die ſich bei all ihren Schönheiten doch nur an eine kleinere, feiner geſtimmte Gemeinde wendet und die deshalb dem Theaterkaſſier keine goldenen Berge verſpricht, auf die große Maſſe der deutſchen Kunſtinſtitute keine Anziehungskraft übt, kann wohl kaum ſehr erſtaunen. Daß aber auf dem Heimatboden des unſterblichen Dichters und des kongenialen Tonſetzers, daß in Wien noch von keiner einzigen der hierzu berufenen Bühnen auch nur der Verſuch unternommen wurde, das Werk, das in ſeiner Neugeſtaltung unter dem

leuchtenden Doppelgeſtirn Raimund-Schubert ſeinen glänzenden Lichtſtrahl entſendet hat, den nachgeborenen Landesgenoſſen der beiden Großen in dieſer Faſſung vorzuführen: das iſt eine Tatſache, die allerdings kaum glaublich erſcheint, deren Richtigkeit der Chroniſt aber nichtsdeſtoweniger mit dem Gefühl aufrichtigen Bedauerns verzeichnen muß.

Eine Rettung von Bauernfelds Fortunat.

Die dramatiſchen Schöpfungen Bauernfelds ſondern ſich in zwei verſchiedene, dem erſten Anſchein nach ſcharf getrennte Gruppen. In der einen zeigt ſich der Dichter auf dem Gebiete des Luſtſpiels und des Wiener Geſellſchaftſtücks, dem Gebiete, wo er ſich ſeine meiſten Lorbeern erworben und in Stücken wie: Das Liebesprotokoll, Die Bekenntniſſe, Bürgerlich und Romantiſch, Das Tagebuch, Großjährig, Kriſen, Aus der Geſellſchaft u. a. ſeine nachhaltigſten theatraliſchen Triumphe gefeiert hat. Aber neben dem liebenswürdigen Satiriker, in deſſen Komödien und Charaktergemälden die Wiener Geſellſchaft der dreißiger und vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts ihr ebenſo treues wie anmutendes Spiegelbild gefunden hat, tritt uns in Bauernfeld ein echtes Kind der Romantik entgegen. Sie hatte den jugendlichen Dichter, den Freund von Franz Schubert und Moritz von Schwind, mit magiſcher Gewalt in ihre Bande geſchlungen und hat auch den alternden Meiſter, der ihr mit kindlicher Naivität ohne die ironiſierenden Tendenzen Tiecks und der romantiſchen Schule gegenüberſtand, niemals völlig aus ihrem Zauberbann entlaſſen. Aus den Stücken, die dieſer Richtung angehören, aus den Jugendluſtſpielen Die Geſchwiſter von Nürnberg und Der Muſikus von Augsburg, aus der prächtigen, noch lange nicht genug gewürdigten hiſtoriſchen Komödie Landfrieden, aus vielen Teilen des hiſtoriſchen Schauſpiels Franz von Sickingen, aus der Komödie Die Studenten von Salamanka, vor allem aber aus dem Zauberſpiele Fortunat ſtrahlt dem Beſchauer die ganze heitere und lebensfrohe, träumeriſche und märchenduftende Romantik des vormärz-

lichen Wien in den hellen Farben eines Schwindschen Märchenbildes entgegen.

Das alte deutsche Volksbuch von Fortunatus mit seinem Säckel und Wunsch-Hütlein hat, von den Zeiten des Hans Sachs und Thomas Dekker bis herab auf Chamisso, Collin, Tieck, Raimund, Stegmayer, Lembert, Döring, Grosse u. a., zahlreiche dramatische Bearbeitungen in der Literatur erfahren [1]). Während aber die meisten Bearbeiter an der schwer zu lösenden Aufgabe, den episch gearteten und weitverzweigten Stoff des Fortunatus-Märchens in den normalen Umfang eines bühnengerechten Theaterstückes einzuzwängen, scheiterten, ist Bauernfeld gerade diese Seite des Problems in überraschender Weise geglückt. Auch er hat nach dem Vorbilde Stegmayers, Lemberts u. a. den für die dramatische Behandlung wenig tauglichen Dualismus des Märchens beseitigt, indem er die Gestalten des Fortunatus und seines Sohnes Andolosia in eine einzige verschmolz. Bei allem dichterischen Zauber und aller Originalität, die der Tieckschen Fortunat-Dichtung eigen ist, gebührt doch als Bühnendrama dem Stücke Bauernfelds vor dem Buchdrama des Romantikers der Vorrang und die erste Stelle unter den deutschen Bearbeitungen des Stoffs.

Die Entstehung von Bauernfelds Fortunat in seinem ersten Entwurfe fällt in den Januar 1829. Die Abneigung Schreyvogels, des damaligen Leiters des Burgtheaters, gegen die Gattung des Zauberstücks veranlaßte den Dichter, das Drama zunächst bei Seite zu legen, und erst der große Erfolg, den Grillparzers *Traum ein Leben* am Burgtheater davontrug, regte Bauernfeld dazu an, auch den Fortunat, der in Anlage, Charakter und Gehalt manche Aehnlichkeiten mit dem Werke des Freundes aufwies, einer völligen Umarbeitung zu unterziehen und eine Aufführung des Stücks an der Burg zu betreiben. Graf Czernin indes, entgegen der Absicht Deinhardsteins, des Nachfolgers von Schreyvogel, wußte die Annahme des Werkes zu verhindern und verwies den Dichter auf die Vorstadtbühnen, wohin derlei Wunder nach seiner Anschauung gehörten. So sah sich Bauernfeld genötigt, sein romantisches

Schauſpiel der Poſſenbühne der Joſefſtadt zu überlaſſen, die weder die Darſteller, noch die Dekorationen und maſchinellen Mittel beſaß, die gehaltvolle Dichtung zur Geltung zu bringen. Das Schickſal der von den verſchiedenſten mißlichen Zufälligkeiten begleiteten Erſtaufführung vom 24. März 1835 war dasſelbe, das einige Jahre ſpäter Grillparzers herrlichem Luſtſpiel Weh' dem, der lügt an der Hofburg zuteil wurde: das Publikum zeigte ſich völlig verſtändnislos gegenüber den Abſichten des Dichters.

Bauernfeld mußte ſeinem Tagebuch das unzweideutige Bekenntnis anvertrauen:

„Geſtern iſt Fortunat im Joſefſtädter Theater durchgefallen. Ich ſaß mit Grillparzer und Zedlitz in der Loge. Nach dem dritten Akte gingen wir. Später gab es Spektakel. Ueber das Wort „Säckel" wurde gelacht. Die Leute dachten an den Wiener „Strumpfſöckel". Saphir und ſein Anhang lärmten. Die Darſtellung miſerabel. Ich bin wie zerſchlagen" [2]).

Ueber die Gründe des Mißerfolges berichtet ausführlich Karl von Holtei [3]), der in der Rolle des Vasco in jener denkwürdigen Vorſtellung zum erſtenmal als engagiertes Mitglied die Joſefſtädter Bühne betrat; ſeine zweite Frau, Julie Holzbecher, ſpielte die Rolle der Roſamunde; ſie „kam glücklich durch" und wurde mehrmals lebhaft applaudiert. Auch er „hielt ſich tapfer", wie ſeine Aufzeichnungen berichten, und ſoll nach Bauernfelds Ausſprache der einzige geweſen ſein, der deſſen poetiſchen Intentionen entſprach. Im übrigen aber waren die ſchauſpieleriſchen Kräfte des Vorſtadttheaters der ſchwierigen Aufgabe nicht gewachſen; weder Fortunat noch die ſchöne Prinzeſſin waren ſichern Händen anvertraut. Bauernfelds zahlreiche Gegner hatten ſich in boshafter Bereitwilligkeit zu der Vorſtellung zuſammengefunden; und dieſen trat ein ſehr gefährlicher Feind zur Seite: der Maſchiniſt, der nichts verſtand. Auch Holtei weiß von dem verheerenden Unheil zu erzählen, das die häufige Erwähnung des verhängnisvollen Säckels anrichtete:

„Nachdem ein Feind des Dichters durch höhniſches Lachen auf dies gefährliche Wort aufmerkſam gemacht, war kein Halten

mehr. So oft es ausgesprochen ward, wirkte es elektrisch. Und weil nun im ganzen Gedicht wenig Positives, gemütlich Wirksames lag, weil es sich mehr nach Tiecks ironischer Negativität neigte (!), weil was die Schaulust befriedigen sollte, durch die dürftige Maschinerie neue Gelegenheit zum Spotte gab, so gewannen Roheit und feindselige Gesinnung die Oberhand, und wahrlich, das Wiener Parterre gab diesen Abend einem Berliner wenig nach."

Der boshafte Saphir vernichtete das Stück in einer Kritik, die von hämischem Spotte triefte, und weder Grillparzer noch Zedlitz, die mit Liebe und Anerkennung für Fortunat in die Schranken traten, vermochten das Schicksal des Stückes zu wenden: es verschwand nach einer einmaligen Wiederholung vom Theater. Der verstimmte Dichter verweigerte den Druck und übergab das geliebte Schmerzenskind seiner Muse erst Anfang der siebziger Jahre im dritten Bande seiner Gesammelten Schriften der Oeffentlichkeit.

Erst nun wurde es möglich, den voreiligen Schiedsspruch des Theaterpublikums von 1835 nachzuprüfen, und das Resultat dieser Prüfung war eine glänzende Wiedereinsetzung des Werkes in seine literarische Ehre. Schon Wilhelm Scherer gab in einem Aufsatz, den er zum siebzigsten Geburtstag des Dichters (13. Januar 1872) veröffentlichte[4]), seinen Sympathien für die romantischen Stücke des Dichters, insbesondere für den „reizenden Burschen" Fortunat, der ihm vor allem ans Herz gewachsen war, beredten Ausdruck, indem er u. a. schrieb:

„Alle Wundergaben der Jugend sind ausgegossen über Bauernfelds Fortunat. Eine Reihe bunter, lockender Bilder entrollt er uns, „erfüllt uns mit Lebens- und mit Liebesglanz". Zu wonnigem Behagen ladet er uns ein und zum Genuß des jungen, reichen, freudeblühenden Lebens. — Bauernfeld selbst ist ein Fortunat. Auch ihm hat die gütige Göttin Fortuna einen Wunschsäckel erteilt, voll des gemünzten Goldes lauterer Poesie, voll Jugendfrische, Heiterkeit und unermüdlicher Schaffenslust."

In neuſter Zeit haben ſich beſonders Karl Gloſſy und Emil Horner durch wiederholte und nachdrückliche Hinweiſe auf die dichteriſche Bedeutung des Werkes verdient gemacht[5]). Mit Recht wurde namentlich von Horner hervorgehoben, daß Bauernfeld keine Geſtalt gezeichnet hat, die ſich an gewinnender Liebenswürdigkeit mit der des Fortunat zu meſſen vermag. Der Dichter ſelbſt und ein Stück des echteſten, unverfälſchten Wienertums blickt aus den verträumten Augen des fröhlichen Wanderburſchen, wie ihn Fortuna in dem Prologe den Zuſchauern ankündigt:

Ein ſchöner Jüngling, lieblich, freundlich, lebensfroh,
Raſch, unbekümmert, kecken Handelns, herzenswarm,
Gebildet nicht, doch bildſam, drum den Frauen wert.
Wenn ihr in Eures eignen Herzens Tiefen forſcht,
So habt ihr Wunderbares auch gleich ihm erlebt,
Denn ihr wart jung, und Jugend iſt der Wunder Zeit.

Das Bühnenſchickſal des Stückes legt den Vergleich nahe mit Grillparzers Weh' dem, der lügt, dem es auch erſt in unſern Tagen beſchieden war, ſeine verſpätete, aber um ſo ſiegreichere Auferſtehung auf dem Theater zu feiern. An ethiſcher Tiefe freilich und künſtleriſcher Harmonie vermag ſich Fortunat mit Grillparzers klaſſiſchem Luſtſpiel nicht zu meſſen; er iſt flüchtiger gearbeitet, und die Kunſt der Kompoſition, die Führung der Handlung ſteht, wie bei den meiſten Stücken Bauernfelds, hinter Charakteriſtik und Dialog zurück. Aber alle Mängel des Stücks, das mehr einer Reihe epiſch aneinander gefügter farbenprächtiger Bilder, als einem kunſtvoll gegliederten Drama gleicht, werden durch den ſtarken dichteriſchen Reiz in den Schatten geſtellt, den die Geſtalten des Werks, insbeſondere die des Helden und das liebliche Frauenbild Roſamundens, ausſtrahlen; alle Mängel verſchwinden in dem ſonnigen Märchenduft, der die ganze Dichtung umwebt.

Auf die vielfachen Berührungspunkte des Fortunat mit Grillparzers Traum ein Leben hat ſchon Karoline Pichler in ihren Denkwürdigkeiten hingewieſen[6]). In beiden Werken bildet den Ausgangspunkt der Handlung die Abenteuerluſt des Helden;

in beiden ſiegt die weiſe Beſchränkung, in der Kunſt genügſamen Beſcheidens wird das wahre Glück gefunden. Wie Mirzas flüchtige Erſcheinung den träumenden Ruſtan an die Heimat und das verſchmähte Glück des innern Friedens mahnt, ſo bildet Roſamunde, die dem geliebten Fortunat in Knabenkleidern unerkannt in die Ferne folgt, das Band, das jenen auch in der Fremde mit dem cypriſchen Vaterlande verknüpft. Roſamunde ſelbſt zeigt die unverkennbare Einwirkung von Shakeſpeares Viola, wie das Stück überhaupt für die damalige ſhakeſpeariſierende Richtung in Bauernfelds Wirken ſehr charakteriſtiſch iſt und äußerlich in dem Wechſel zwiſchen gebundener Sprache und Proſa, innerlich in der Charakteriſtik, vor allem in der humoriſtiſchen Geſtalt des Söldnerführers Vasco, in der Diebsgeſellſchaft auf dem Markte zu Arles und in manchem andern die deutlichen Einflüſſe des britiſchen Dichters verrät. Auch in der konzentriſchen Anlage der die Vorgänge der mittleren Akte umſpannenden Rahmenhandlung entſprechen ſich Grillparzers und Bauernfelds Dichtung in auffälliger Weiſe. Ganz beſonders wird in der wundervollen Wiedererkennungs- und Liebesſcene zwiſchen Fortunat und Roſamunde (V, 7), deretwegen das Stück allein ſchon wert wäre, einer unverdienten Vergeſſenheit entriſſen zu werden, die Erinnerung an Grillparzer wachgerufen.

Während ſich aber Grillparzers Drama in der Traumhandlung zu der Größe wilder Tragik emporhebt und das unheimlich düſtere Kolorit einer Böcklinſchen Farbenſchöpfung annimmt, verliert Bauernfelds liebliches Märchenbild auch da, wo ernſte und elegiſche Töne anklingen, niemals gänzlich ſeine ebenmäßige, im Grundton heitere und hoffnungsfrohe Märchenſtimmung — eine naiv empfundene, liebenswürdige, ſonnige Romantik, in denſelben Farben ſtrahlend, in denen die Meiſterhand ſeines geiſtesverwandten Freundes Schwind deutſches Weſen und deutſche Vergangenheit verewigt hat.

Als nachträgliche Erinnerungsfeier zum 100. Geburtstage Bauernfelds (13. Januar 1902) iſt Fortunat am 20. Januar dieſes Jahres am Hoftheater in Karlsruhe zum erſten-

mal in Scene gegangen. Dank der Darstellung der Titelrolle durch einen für die Verkörperung dieser Gestalt besonders geeigneten jugendlichen Darsteller und unterstützt durch eine neu zu dem Stücke komponierte, sich stimmungsvoll der Dichtung anschmiegende Musik, durfte der wiederbelebte Fortunat sich endlich des Erfolges erfreuen, der ihm zu Lebzeiten des Dichters versagt geblieben war [7]).

Der Text, der der Karlsruher Aufführung des Stückes zugrunde lag, unterschied sich nur durch einige wenige Kürzungen und einige unwesentliche Aenderungen von der Fassung des Originals. Der frische und lebensprühende erste Akt, mit dem prächtigen einleitenden Prologe Fortunas, der durch einleitende und überführende Musik mit der ersten Scene verbunden wurde, konnte völlig unverändert bleiben. Im zweiten Akt hatte die Regie ihr Augenmerk vor allem auf die große Scene auf auf dem Marktplatz in Arles zu richten. Sie gehört zu den Teilen des Stücks, die mehr epischen als dramatischen Charakter tragen, und übt deshalb keine sehr starke theatralische Wirkung aus. Umsomehr mußte die Inscenierung hier darauf bedacht sein, durch die Herstellung eines buntbewegten und farbenreichen mittelalterlichen Marktbildes im Stile von Moritz Schwind die Romantik der Vorgänge durch einen gewissen malerischen Stimmungsreiz des scenischen Bildes zu unterstützen. Dabei empfahl es sich, in der zweiten Hälfte der Scene Dämmerung und zuletzt nächtliche Dunkelheit eintreten zu lassen. Nur dadurch wurde es möglich, den Platz gegen den Schluß des Aktes von Menschen zu entleeren und Fortunats letzten Monolog sowie Rosamundens Schlußworte, die mit der Anwesenheit anderer Personen auf dem Platze schwer zu vereinen sind, bei leerer Bühne spielen zu lassen.

Im dritten Akte konnte durch Zusammenlegung des siebenten und achten Auftritts mit den folgenden Auftritten auf einen Schauplatz, einen Vorraum, der durch einen Vorhang von dem dahinter liegenden Festsaale getrennt ist, eine leicht zu entbehrende Verwandlung erspart werden; als erster Schauplatz dieses Aktes wurde statt des von Bauernfeld vorgeschriebenen Lagers

das Innere des herzoglichen Zeltes gewählt, das den betreffenden Scenen einen natürlicheren und intimeren Hintergrund gibt. In den lyrisch gehaltenen Teilen des vierten Aktes mit seinen weichen und elegischen Tönen hatte die Musik unterstützend und hebend einzugreifen. Im fünften Akte mußte der Schluß der Agrippinascene eine energische Kürzung erfahren, indem der abermalige Auftritt Vascos mit dem Herzog beseitigt wurde. Diese Scene (im Original V, 3) hält die dem Ende zustürmende Handlung in unnötiger Weise auf. Das Interesse an Agrippinas Geschick ist mit ihrem entsagungsvollen Abschied von Fortunat und ihrem Entschluß, an Stelle der Fischerhütte ein Kloster zu bauen, erschöpft.

Der Wirkung des Stücks, die sich schon mit dem Schluß des gut gebauten und theatralisch sehr effektvoll zugespitzten dritten Akts zu beträchtlicher Höhe hob, blieb auch dem vierten Akte treu und steigerte sich sehr bedeutend nach der stimmungsvoll ausklingenden Schlußscene der anmutigen Dichtung. —

Was Bauernfeld auf dem Gebiete des Lustspiels und des Wiener Gesellschaftsstückes geschaffen hat, wird für alle Zeiten eine wertvolle kulturhistorische Fundgrube bleiben für die Kenntnis der bürgerlichen Gesellschaft des vormärzlichen Wien. Das vermag indessen die Tatsache nicht aus der Welt zu räumen, daß der rein ästhetische Reiz von Bauernfelds satirischen Lustspielen und bürgerlichen Schauspielen für die moderne Generation in bedenklicher Abnahme begriffen ist, daß ihnen heutzutage schon sehr viel Veraltetes anhaftet, daß selbst die unter ihnen, die einst zu den gefeiertsten Lieblingen des Publikums gehörten, heute stark verblaßt erscheinen und die Wirkung, die ihnen ehemals beschieden war, auf der Bühne nicht mehr erreichen. Außerhalb Oesterreichs sind Bauernfelds Lustspiele nur höchst seltene Gäste auf der heutigen Bühne und selbst an der Wiener Hofburg, dem eigentlichen Heimatboden des Dichters, ist die Zahl der ihm gewidmeten Abende verschwindend klein geworden. Wo man heutzutage auf ein Lustspiel des Wiener Dichters zurückgreift — und es gibt deren immerhin genug, die bei dem Mangel guter deutscher Lustspiele eine solche Be-

rückſichtigung von Zeit zu Zeit verdienten — da ſollte man dem kulturhiſtoriſchen Intereſſe, das dieſen Stücken für die heutige Generation eigen iſt, äußerlich auch dadurch Rechnung tragen, daß man ſie nach dem glücklichen Vorbild, das hierin ſchon für Freytags Journaliſten und einzelne Stücke von Benedix gegeben wurde, im Koſtüm und in der ſceniſchen Ausſtattung ihrer Entſtehungszeit zur Aufführung bringt.

Sicher aber iſt das Eine: daß Bauernfeld auf dem Gebiete ſeines literariſchen Schaffens, wo er weit weniger bekannt geworden iſt als auf dem des Luſtſpiels: in ſeinen Verſuchen auf dem Gebiete der romantiſchen Dichtung, dem heutigen Publikum weſentlich näher ſteht und ungleich friſcher anmutet, als in ſeinen einſtens viel gefeierten Wiener Geſellſchaftsſtücken. Während auf dieſen zum großen Teil Staub und Moderduft lagert, iſt Bauernfelds romantiſche Dichtung überraſchend jung und lebensfähig geblieben. Selbſt die beiden romantiſchen Erſtlinge des Dichters, die Geſchwiſter von Nürnberg und der Muſikus von Augsburg, blicken mit friſchen und fröhlichen Kinderaugen in die heutige Welt und haben von ihrem dichteriſchen Reize nicht viel eingebüßt. Vor allem aber verkünden Fortunat und der köſtliche Landfrieden auch heute noch den in hellem Glanze ſtrahlenden Ruhm ihres Meiſters[8]).

Durch häufigere Verſuche, dieſe romantiſchen Stücke Bauernfelds auf dem heutigen Theater zu beleben, würde dieſem die ſchönſte Gelegenheit werden, den Namen des Alt-Wiener Poeten, der gewiß nicht zu den großen und bahnbrechenden Geiſtern, wohl aber zu den liebenswürdigſten und anziehendſten Talenten der deutſch-öſterreichiſchen Dichtung zählt, ſeinem Volk auch von der Bühne herab lebendig zu erhalten.

Grabbes Don Juan und Fauſt auf der Bühne.

Es iſt eine bemerkenswerte Erſcheinung in der deutſchen Theatergeſchichte, daß die Verſuche, die groteske Welt der Grabbeſchen Dichtung für die Bühne zu erobern, ausſchließlich mit den Namen mittlerer oder kleiner Theater verknüpft ſind. Die tonangebenden Hoftheater unſrer Großſtädte haben es bis dahin vorgezogen, in ſcheuer Zurückhaltung vor den Manen des kraftgenialiſchen Dichters zu verharren. Eine Statiſtik über die Aufführungen der Grabbeſchen Dramen zeigt die beſchämende Tatſache, daß die Hoftheater zu Berlin, Wien, München und Dresden in der Liſte der Bühnen, die ſich an Grabbe wagten, überhaupt nicht vertreten ſind [1]). Wo die Namen von Berlin und Wien vereinzelt auftauchen, da ſind es Privatbühnen, denen der Ruhm der Initiative gebührt; in Berlin das Friedrich-Wilhelmſtädtiſche und das Bellealliancetheater mit Barbaroſſa (1890) und Napoleon (1898); in Wien das deutſche Volkstheater und das Theater an der Wieden mit dem Herzog von Gothland (1892) und Napoleon (1900). Und doch wäre es vor allem für die gut dotierten Hofbühnen eine unabweisbare Ehrenpflicht, in vorderſter Linie zu ſtehn bei den rühmlichen Verſuchen, einem Dichter wie Grabbe, der trotz Gervinus und Scherer einer der originellſten und intereſſanteſten Charakterköpfe der deutſchen Literaturgeſchichte iſt, zu ſeinem Recht auf der lebendigen Bühne zu verhelfen.

Unter den Stücken, denen ſich das Intereſſe der Bühnen zuwandte, ſteht obenan die Tragödie Don Juan und Fauſt. Während ſich an den Herzog von Gothland bis jetzt nur eine Bühne gewagt zu haben ſcheint, während die beiden Hohenſtaufen-Dramen je an drei Theatern, Barbaroſſa in Schwerin,

Stuttgart und Berlin, Heinrich VI. in Schwerin, Mannheim und Leipzig, zur Aufführung kamen, während Napoleon im ganzen an fünf Theatern gegeben wurde, ſteigt die Zahl der Städte, die Don Juan und Fauſt auf der Bühne ſahen, auf die verhältnismäßig bedeutende Höhe von zwölf.

Das numeriſche Uebergewicht dieſer Dichtung erklärt ſich aus dem Charakter des Stücks, das der realen Bühne und ſeinen Forderungen unter Grabbes ſämtlichen Dramen am nächſten ſteht und durch die Einheitlichkeit des dichteriſchen Guſſes die erſte Stelle unter ihnen einnimmt. Das Stück iſt in der Hauptſache bühnengerecht und frei von den zahlreichen, vielfach die Grenze der Lächerlichkeit ſtreifenden Unmöglichkeiten, die in allen übrigen Dramen durch unaufhörlichen Scenenwechſel, durch die übergroße Zahl der Perſonen, durch unausführbare Bühnenanweiſungen und anderes vom Dichter verlangt werden.

Und doch iſt das Stück in jeder Hinſicht eine echt Grabbeſche Schöpfung, mit allen charakteriſtiſchen Merkmalen, mit allen Bizarrerien und Seltſamkeiten, mit allen wunderbaren Schönheiten und leuchtenden Genieblitzen, die den Werken des Dichters eigen ſind. Eine echt Grabbeſche Eingebung iſt ſchon der paradoxe Vorwurf, der Don Juan und Fauſt, die Typen des ſinnlichen und überſinnlichen Uebermenſchen, zu einer Dichtung zuſammenſchmiedet. Auch hier zeigt ſich als mitbeſtimmender Faktor bei der Wahl des Vorwurfs der krankhafte Ehrgeiz des Dichters, große Schöpfungen andrer Dichter übertrumpfen zu wollen. Eine der Selbſtrezenſionen Grabbes, wie er ſie durch ſeinen Verleger Kettembeil zu veröffentlichen liebte[2]), enthielt die charakteriſtiſchen Worte:

„Mozarts Don Juan und Goethes Fauſt — welche Kunſtwerke! Und wie kühn, nach dieſen Meiſtern in beiden Stoffen wieder aufzutreten!“ Und in derſelben Selbſtrezenſion, die eine ſeltſame Miſchung von blinder Selbſtüberſchätzung und klarer Einſicht in die Mängel des Stückes zeigt, wird die Verſchmelzung beider Sagen als „höchſt genial“ bezeichnet und

über die Schlußſcene des Stückes geſchrieben: „Scenen wie dieſe ſind Recenſenten nirgends vorgekommen; Lebensluſt, Mut und Grauſen, Humor, Spaß und Ernſt ſind ſo künſtleriſch vereint, daß ſelbſt das Finale des zweiten Akts im Mozartſchen Don Juan zurückſteht.“ Den Don Juan ſelbſt nennt Grabbe einen Charakter, wie er „vielleicht ſeit Shakeſpeare und Cervantes nicht geſchrieben worden“ ſei.

So ſeltſam die krankhaft überreizte Selbſtüberſchätzung des Dichters berühren mag, ſo merkwürdig bleibt es doch, mit welcher inſtinktiven Sicherheit er in ſolchen Aeußerungen auf Schönheiten und Vorzüge der Dichtung hinweiſt, die in der Tat in ihrer Art hervorragend ſind und deren hoher Schätzung durch den Autor man in der Hauptſache beiſtimmen muß. Die Charakterzeichnung Don Juans iſt eine Schöpfung erſten Rangs; die Geſtalt athmet warmes ſinnliches Leben und iſt in großen, ſichern Zügen, in genialem Realismus von dem Dichter hingeworfen. Die reiche Don Juan-Literatur hat wenige Geſtalten geſchaffen, die ſich der Schöpfung Grabbes an Liebenswürdigkeit und zugleich an dämoniſcher Größe zu vergleichen vermöchten. Und auch in der Schätzung, die er der Schlußſcene ſeines Stückes beimißt, iſt der Dichter nicht fehlgegangen. Dieſe Scene, wo der Satan, in die „Farben ſeiner Elemente“ gekleidet, in Don Juans Prachtſaal den „Sitz der Hölle“ aufſchlägt und als unſichtbarer Gaſt im Hintergrund mit der Ruhe und Siegesgewißheit des Ueberwinders dem Augenblick entgegenlauert, wo er das Opfer in ſeine Krallen zieht, dieſe Scene mit ihrer grotesken Miſchung tragiſcher und humoriſtiſcher Elemente, mit der köſtlichen komiſchen Epiſode des Polizeidirektors, mit der bacchanaliſchen Sektſtimmung und dem unheimlichen Grollen des heraufziehenden Gewitters, das den Auftritt des ſteinernen Gaſtes begleitet: dieſe Scene iſt von einer Größe und Kühnheit des Entwurfs, von einer Pracht der Farbengebung, von einer Sicherheit in der harmoniſchen Miſchung heterogener Elemente, die von der Genialität ihres Dichters mit flammenworten Zeugnis gibt. Bei einer Inſcenierung und Darſtellung, die auf der Höhe ihrer Aufgabe ſteht, iſt dieſe Schlußſcene des

Stücks einer Wirkung fähig, die trotz Mozarts Wundertönen hinter dem zweiten Finale des klaſſiſchen Opernwerks in keiner Weiſe zurückſteht. Dasſelbe gilt von der meiſterhaften Scene vor dem Grabmal des Gouverneurs, wo Humor und Geiſtergrauſen ineinander ſpielen und ſich zu einer Stimmung zuſammenweben, deren intenſive Kraft ſelbſt Mozart trotz der beredten Sprache ſeiner muſikaliſchen Eingebungen kaum erreicht hat.

Freilich ſtehn lange nicht alle Teile des Grabbeſchen Werks auf der gleichen künſtleriſchen Höhe. Wie in allen Produkten des Dichters zeigt ſich auch hier eine ſtörende Ungleichheit und der Mangel künſtleriſchen Ebenmaßes und harmoniſcher Reife im Ganzen. Hinter der Prachtgeſtalt Don Juans und der ihm angehörigen Perſonen- und Scenengruppe ſteht ſein Gegenſpieler, der deutſche Fauſt, in jeder Hinſicht bedeutend zurück. Allzu ſehr aus der abſtrakten Theorie geſchaffen, iſt dieſe Geſtalt nicht wirklich zu Fleiſch und Blut geworden. Fauſt büßt ſeine geiſtige Phyſiognomie im Lauf des Stückes beinahe völlig ein und wird durch ſeine Leidenſchaft zu Donna Anna ſeinem Nebenbuhler Don Juan ſtellenweiſe zum Verwechſeln ähnlich. Auch Donna Anna iſt wie die meiſten Frauengeſtalten des Dichters matt und farblos geblieben.

Zahlreich ſind die Einwände, die ſich gegen die barocke Kompoſition, gegen die abenteuerlich erfundene Handlung, deren Fäden nur künſtlich zu einem organiſchen Ganzen verbunden ſind, erheben laſſen. Die Mängel und Schwächen, die der Dichtung vom Standpunkt einer doktrinären Dramaturgie zum Vorwurf gemacht werden können, liegen ſo klar auf der Hand, daß ein Blinder ſie zu erkennen vermag.

Aber alle Schwächen und Unvollkommenheiten des Stücks, alle ſeine Schrullen und Bizarrerien, alle ſeine Verzerrungen und fratzenhaften Uebertreibungen werden überſtrahlt durch den Goldglanz einer echten Dichtung, die in ihrer glühenden Farbenpracht, in dem blendenden Gedankenreichtum ihrer Sprache, in ihren kühnen Sprüngen von erhabener Phantaſtik zu groteskem Humor einen beſtrickenden und beinahe dämoniſchen Zauber

ausſtrömt. Das Werk iſt, wie Gottſchall mit Recht hervorhebt, von einem dichteriſchen Schwung, von einer poetiſchen Magie beſeelt, wie ſie in einem Drama des mit Grabbe ſich ſo vielfach berührenden Hebbel, trotz deſſen unendlich überlegenem Kunſtverſtande und unvergleichlich reiferer Künſtlerſchaft, undenkbar wäre.

Don Juan und Fauſt iſt das einzige Werk, das zu Lebzeiten des Dichters auf die Bühne kam. In ſeiner Vaterſtadt Detmold wurde es durch die Theatergeſellſchaft von Auguſt Pichler am 29. März 1829 zum erſtenmal aufgeführt; zum erſten und zum einzigen mal; eine zweite Vorſtellung wurde durch die Polizei unterſagt. Albert Lortzing, der damals als Schauſpieler der Geſellſchaft Pichlers angehörte, ſpielte die Rolle des Don Juan, ſeine Frau die der Donna Anna, Pichlers Sohn den Leporello. Lortzing hatte außerdem — ein ſeltſames Zuſammenwirken zwei ſo grundverſchiedener und heterogen veranlagter Künſtlernaturen! — eine Muſik zu dem Werke des mit ihm befreundeten Dichters geſchrieben; ſie beſtand aus der Ouvertüre, die ſich moſaikartig aus verſchiedenen Motiven von Spohrs Fauſt und Mozarts Don Juan zuſammenſetzte, einigen Zwiſchenakten und einer muſikaliſchen Bearbeitung der Gnomenſcene. Dieſe Kompoſitionen des Meiſters der deutſchen Spieloper zu Grabbes kraftgenialiſchem Drama können heute freilich nur den Reiz einer hiſtoriſchen Merkwürdigkeit beanſpruchen [3]). Grabbe ſelbſt ſchrieb eine in der Frankfurter Iris abgedruckte anonyme Beſprechung der Aufführung, worin er die Wirkung des „wunderbaren“ Stückes „dieſes genialen Dichters“ hervorhob und unter anderm verſicherte, „daß nicht allein der Effekt auf das geſamte Publikum überraſchend groß war, ſondern auch, wie es hieß, der ſonſt ſehr ſchwer zu befriedigende Dichter ſelbſt (wir kennen ihn aus ſeiner Shakeſpeare-Manie) die Vorſtellung für gelungen erklärt haben ſoll“ [4]).

Das Stück wurde kurz darauf in Lüneburg noch einmal aufgeführt und am 25. Mai 1832 in Augsburg. Nach dem Tode des Dichters (1836) folgten Aufführungen der Tragödie in Wien 1838 (Theater an der Wieden) und in Graz

1841. Dann ruhte das Werk viele Jahrzehnte im Staub der Archive und fiel gleich den übrigen Schöpfungen des Dichters einer völligen Vergeſſenheit anheim.

Erſt der neuſten Zeit blieb es vorbehalten, mit dem wachſenden Intereſſe, das ſich den großen Charakteriſtikern der nachklaſſiſchen Periode zuwandte, die Aufmerkſamkeit der litterariſchen Kreiſe auch den verſchollenen Werken des Detmolder Dichters wieder mehr und mehr zuzulenken. Auf dem Gebiete des Theaters gebührt insbeſondere dem einſtmaligen Leiter des Schweriner Hoftheaters, Alfred von Wolzogen, das Verdienſt einer rühmlichen Initiative. Er ſteht an der Spitze der neueren Verſuche, Grabbes Dramen für das Theater zu gewinnen, und hat ſich dadurch einen dauernden Ehrenplatz in der Bühnengeſchichte der Grabbeſchen Dichtungen geſichert. Nachdem er am 8. und 10. Dezember 1875 bereits die beiden Hohenſtaufen-Dramen im Zuſammenhang und in einheitlicher Bearbeitung auf die Schweriner Bühne gebracht hatte, unternahm er hier am 30. Oktober 1877 auch eine Aufführung von Don Juan und Fauſt. In Wolzogens Einrichtung wurde das Stück zwei Jahre darauf auch am Stadttheater in Riga geſpielt.

Wolzogens Verdienſt wird durch Eines allerdings geſchmälert: die freie und willkürliche Umarbeitung, der er das Stück glaubte unterziehen zu müſſen[5]). Von dem Beſtreben geleitet, die Geſtalt der Donna Anna, als Vertreterin der Tugend gegenüber den beiden ſie beſtürmenden böſen Gewalten, in den Vordergrund des Intereſſes zu rücken und ſie durch die Beharrlichkeit ihrer Liebe zu Octavio, womit ſie alle an ſie herantretenden Verſuchungen zurückweiſt, zum „ethiſchen Mittelpunkt“ der Handlung zu machen, erweiterte er das Stück durch zahlreiche eigne dichteriſche Zutaten und einige neu erfundene Scenen von höchſt zweifelhaftem Wert. Auch durch ſein Beſtreben, die Geſtalt des Don Octavio „aus der Jämmerlichkeit herauszureißen, zu der Grabbe ihn ſchonungslos verurteilte“, ſetzte ſich der Bearbeiter mit den Intentionen der Dichtung in Widerſpruch. Weit bedenklicher noch als dieſe Zutaten, die

auch in ihrer dichteriſchen Ausführung aus dem eigentümlichen Stile des Grabbeſchen Werkes völlig herausfielen, war die redaktionelle Ueberarbeitung, die Wolzogen dem Texte ſelbſt auf Schritt und Tritt zuteil werden ließ. Von der Anſicht ausgehend, daß „Grabbes Nachläſſigkeit“ im Versbau der Verbeſſerung bedürfe, nahm er an dem Texte fortwährend Veränderungen vor, die äußerlich die Verſe glätteten, die dichteriſche Eigenart aber und die kraftvolle Schönheit der Grabbeſchen Sprache faſt durchweg geradezu in unglaublicher Weiſe trivialiſierte und verflachte [6]). In einzelnen Teilen des Gedichtes blieb kaum ein Vers des Originals vor den angeblichen Verbeſſerungen des Bearbeiters verſchont.

Gegenüber der Willkür Wolzogens war es als ein großer Fortſchritt zu begrüßen, daß in den Einrichtungen von Victor Léon und Paul Lindau 1890 das Original zum erſtenmal wieder in ſeine Rechte trat. Wiederum waren es zwei mittlere Bühnen, die unabhängig voneinander und ungefähr zu der gleichen Zeit auf dieſem Wege vorangingen. In der Faſſung Léons kam das Stück am 20. Januar 1890 zu Nürnberg und kurz darauf zu Bamberg, in der Einrichtung Lindaus am 8. März desſelben Jahrs am Hoftheater in Meiningen zum erſtenmal zur Aufführung [7]).

An beiden Einrichtungen iſt im Gegenſatz zu Wolzogens freier Umarbeitung die Pietät gegenüber dem Originale zu rühmen. Beide Arbeiten vermeiden jeden Eingriff in das Gebiet des Dichters; ſie halten mit ganz vereinzelten Ausnahmen ſtreng am Grabbeſchen Texte feſt und beſchränken ſich in der Hauptſache auf zweckentſprechende Kürzungen und einige ſceniſche Zuſammenziehungen.

In der Akteinteilung nehmen beide Bearbeiter an einer Stelle eine naheliegende Aenderung vor, indem ſie die Duellſcene mit dem nachfolgenden Tode des Gouverneurs aus dem Anfang des dritten an den Schluß des zweiten Aktes herübernehmen. Sie reiht ſich unmittelbar den Ereigniſſen des zweiten Aktes an und kann mit dieſem, den ſie ſehr wirkſam abſchließt, ohne jede Gewaltſamkeit und ohne Verwandlung verbunden

werden. Zur Vermittlung bedarf Lindau nur zwei diskret eingefügter Zeilen; und auch dieſe können, wie Léons Anordnung zeigt, entbehrt werden.

Lindau geht noch einen Schritt weiter, indem er die Verwandlung im zweiten Akte beſeitigt und deſſen ſämtliche Scenen auf einen Schauplatz zuſammenlegt: den Garten des Gouverneurs, aus dem man im Hintergrund zu den erleuchteten Feſtſälen des Palaſtes emporſteigt. Auch dieſe ſceniſche Aenderung iſt zu billigen, um ſo mehr, als die den Akt ſchließende Duellſcene ſich natürlicher und ſtimmungsvoller im Garten abſpielt, als in dem Feſtſaal.

Im übrigen entſpricht Akteinteilung und Scenenfolge in beiden Einrichtungen genau der Anordnung des Originals. Von größern Scenen ſind bei beiden gefallen: die völlig entbehrliche Gnomenſcene (IV, 2) und der Auftritt zwiſchen Fauſt und dem Ritter, der Fauſts Geſpräch mit Donna Anna (III, 2) an ungeeigneter Stelle unterbricht und den Zuſammenhang ſtörend zerreißt, ohne ſelbſt von Bedeutung zu ſein.

Bei den Kürzungen im einzelnen iſt natürlich dem ſubjektiven Empfinden des Bearbeiters ein breiter Spielraum gelaſſen. Es iſt ſelbſtverſtändlich, daß die textliche Einrichtung eines ſolchen Werkes nicht ohne manche ſchmerzliche Opfer zuſtande kommt. Man vermißt da dieſe, dort jene dichteriſch reizvolle Stelle, die man auch für die Aufführung gerettet ſehen möchte. Im allgemeinen iſt der Anordnung des Textes bei Lindau entſchieden der Vorzug zu geben vor der des andern Bearbeiters. Sie verfährt radikaler und trägt durch energiſche, meiſt ſehr glückliche Striche den unabweisbaren Forderungen der realen Bühne, insbeſondere auch denen der theatraliſchen Wirkung, mehr Rückſicht als die Einrichtung Léons, die den Text häufig in allzu breitem dichteriſchem Strome dahingleiten läßt, anſtatt die für die Bühne erforderliche Knappheit und Beſchränkung zu erſtreben.

Die Bühnenwirkung der Grabbeſchen Tragödie wird ſehr gehoben, wenn ihr eine dem phantaſtiſchen Charakter entſprechende und bis zu einem gewiſſen Grade reiche ſceniſche

Ausſtattung zuteil wird. Dieſe Bedingung war bei der Aufführung des Stücks auf der Meininger Hofbühne, getreu den Traditionen dieſes Kunſtinſtituts, in glänzender Weiſe erfüllt. Der Malerſaal von Brückner in Koburg hatte eine Reihe neuer Dekorationen geliefert, unter denen vor allem Fauſts Zauberſchloß auf dem Montblanc mit dem Ausblick auf die eisbedeckte Gletſcherwelt, der Kreuzgang in Rom mit dem Grabdenkmal des Gouverneurs, endlich Don Juans Prunk- und Speiſeſaal als vorzüglich gelungene Stücke wirkten. Das Problem, die landſchaftlichen Zauberbilder, die Fauſt vor Donna Annas Blick erſtehen läßt, in der Form von Wandeldekorationen an den Augen des Zuſchauers vorüberzuführen, war bei der außerordentlichen Schwierigkeit dieſer Aufgabe mit bewundernswertem Geſchick von dem Maler gelöſt. Die Uebergänge von einer Landſchaft in die andre waren mit Rückſicht auf den kurzen Zeitraum, der durch die Textworte hierfür zur Verfügung ſteht, ſo ſchonend als möglich vermittelt, das Tal des Rhône und die grünen Auen der Provence, das cypreſſenumgrenzte Sevilla boten fein abgetönte und ſtimmungsvolle ſceniſche Bilder. Ueber die Frage allerdings, ob es das Richtige iſt, die Zauberbilder, wie es in Meiningen und auch in Nürnberg geſchah, dem Auge des Zuſchauers wirklich vorzuführen, läßt ſich ſtreiten. Die künſtleriſche Wirkung iſt reiner, wenn die Landſchaftsbilder nur an der Phantaſie des Hörers vorüberziehen. Das Fenſter, zu dem Fauſt und Donna Anna treten, liegt zur Seite, eine zauberhafte Muſik begleitet ſeine Worte, in Donna Annas Antlitz ſpiegelt ſich der Eindruck deſſen, was Fauſts Zauberkunſt ihr vor Augen führt. Die vollkommenſte Dekorationsmalerei iſt nicht imſtande, die Bilder, die Fauſts herrliche Worte in der Phantaſie des Hörers wachrufen, in der Realität einer von rechts nach links ſich bewegenden Theaterleinwand wiederzugeben.

Ein prächtiges Stimmungsbild bot der Kirchhof-Kreuzgang mit dem Ausblick auf die ferne Kuppel der Peterskirche; in der überaus glücklichen Anordnung des Grabdenkmals war ſehr zum Vorteil jede Reminiſcenz an den aus der Oper wohl-

bekannten „Herrn Gouverneur zu Pferde“ vermieden. Den Höhepunkt der dekorativen Ausſtattung bildete die Schlußſcene des Stücks in Don Juans Prachtſaal, der in Erfindung und Ausführung vollendete Künſtlerſchaft zeigte. Es war ein glücklicher Gedanke der Lindauſchen Inſcenierung, in der einen Wand des rechtwinklig gebrochenen Hintergrunds einen vollkommen mit intenſivem Rot durchſchlagenen und durch eine rote Ampel erleuchteten Erker anzubringen: indem ſich der Ritter, der hier auf einem niedrigen Sitze kauert, durch ſeine rote Teufelstracht vom Hintergrunde kaum noch abhebt, wird ſeine Unſichtbarkeit für Don Juan und Leporello dem Publikum in natürlicher und wirkungsvoller Weiſe glaubhaft gemacht.

Der mutige Vorgang der beiden fränkiſchen und der kleinen thüringiſchen Bühne blieb abgeſehen von einem raſch wieder in Vergeſſenheit geratenen Verſuche des Berliner Schiller-Theaters, Don Juan und Fauſt im März 1899 ſeinem Spielplan einzuverleiben, leider ohne jede Nachfolge bei den deutſchen Theatern.

Erſt der hundertſte Geburtstag Grabbes am 11. Dezember 1901 lenkte die Blicke weiterer Kreiſe wieder auf den grotesken Charakterkopf des Detmolder Dichters. Aber während zahlreiche Aufſätze und Zeitungsartikel die Erinnerung an Grabbes dichteriſches Schaffen zu wecken ſuchten, verharrten die deutſchen Bühnen, denen in erſter Linie die Ehrenpflicht oblag, an dieſem Tage des ungebührlich vernachläſſigten Toten zu gedenken, in ſtummem Schweigen.

Es war bezeichnend, daß ſich in einer Zeit, die den ſeltſamſten und gewagteſten literariſchen Experimenten ſonſt ſo geneigt iſt wie die heutige, unter ſämtlichen deutſchen Bühnen im ganzen nur zwei dazu aufrafften, Grabbes hundertſten Geburtstag durch die Aufführung eines ſeiner Werke zu feiern: am Stadttheater zu Eſſen ging Napoleon in einer neuen Bearbeitung von Karl Hagemann, am Hoftheater zu Karlsruhe Don Juan und Fauſt in neuer Einrichtung zum erſtenmal in Scene. Die tonangebenden Theater der Großſtädte

ſchwiegen; eine Aufführung von Kaiſer Heinrich VI., die von der Hofbühne in der Zentrale unſres Theaterlebens verſprochen worden war, wurde verſchoben, damit die kaſſenfüllende Kraft der Zugſtücke von Felix Philippi und Otto Ernſt nicht geſchädigt werde, und die Erfüllung jenes Verſprechens ließ bis heute auf ſich warten.

Die Karlsruher Aufführung von Don Juan und Fauſt folgte in der Hauptſache denſelben Prinzipien, die der Meininger Inſcenierung des Stückes unter Lindau zugrunde gelegen hatten. Das Drama wurde nach der unveränderten Faſſung des Originales geſpielt, von größern Scenen nur die Gnomenſcene des vierten Aktes getilgt; die beiden großen Scenen des zweiten Akts und die erſte Scene des dritten, mit dem Zweikampf und dem Tod des Gouverneurs, wurden auf *einen* Schauplatz, den Garten vor dem Palaſte, zuſammengelegt; der vierte Akt wurde in deren zwei zerlegt, ſodaß die Schlußſcene in Don Juans Prachtſaal, der aus ſceniſchen Rückſichten längerer Vorbereitung bedarf, einen Akt für ſich, den fünften der Tragödie, bildete.

Energiſcher Kürzung bedarf natürlicherweiſe Fauſts Monolog auf dem Aventin, wenngleich dadurch manche dichteriſche Perle verloren geht. Dieſe Kürzung ſollte indeſſen nicht da einſetzen, wo einer der erfreulichſten Züge des Dichters, ſein warmes nationales Empfinden, ſeine glühende Liebe zu ſeinem deutſchen Vaterlande, zum Ausdruck kommt. In allen bisherigen Aufführungen des Stücks iſt dieſe Seite der Grabbeſchen Dichtung infolge grauſamer Striche zu kurz gekommen. Trotz ihres durchaus lyriſchen Charakters dürfte Fauſts wundervolle Apoſtrophe an Deutſchland und an Rom, die gleichzeitig eine große hiſtoriſche Perſpektive erſchließt, auf der deutſchen Bühne nicht geopfert werden:

> O Deutſchland! Vaterland! die Thräne hängt
> Mir an der Wimper, wenn ich dein gedenke!
> Kein Land, das herrlicher als du, kein Volk,
> Das mächt'ger, edler als wie deines! Stolz
> Und ſtark, umkränzt von grünen Reben, tritt

Der Rhein dem unverdienten Untergang
In Niederlandens Sand entgegen, — kühn
Und jauchzend, ſtürzt die Donau zu dem Aufgang —
Unzähl'ge deutſche Adern rollen grad'
So ſtolz und kühn als Deutſchlands Ströme! — Schau
Hoch über dem eiszackigen Gebirg
Tirols erhebt der Adler ſich zur Sonne,
Als wäre da ſein heimatlicher Horſt, —
Die Berge ſchrumpfen unter ſeinem Blick
Zu Stäubchen ein, — tief unten aber in
Tirols beengten Tälern ſchlägt für Kaiſer
Und für Ehre manches Herz weit höher als
Der Adler wagt zu ſteigen.
Selbſt dies Rom,
Wer war's, der dieſen Käfig brach, in dem
Die Nationen römiſch erſt und dann
Papiſtiſch ſiegen lernten! Ha, hier war es,
Wo Alarichs, des gothiſchen, wo Karls,
Des fränk'ſchen Landsmanns, wo der Hohenſtaufen
Siegsrauſchende Paniere flatterten,
Geliebkoſt von der heißen Luft, die einſt
Die Rön'ge tötete!

Auch eine Stelle wie die folgende, die man bei Wolzogen und Lindau ſchmerzlich vermißt:

Du biſt die Stadt, wo ſich
Im Augenblick Jahrtauſende verſchmelzen:
Papſt auf dem Kapitol, und auf dem Pantheon
Epheu von geſtern!

ferner alle jene Stellen, die auf Wittenberg und Luther Bezug nehmen und deshalb für das Zeitkolorit von beſondrer Bedeutung ſind, dürfen auf der Bühne nicht verloren gehn. Iſt hier und bei ähnlichen Stellen eine äußerſt ſparſame Handhabung des Rotſtifts wünſchenswert, ſo kann dieſer dagegen um ſo energiſcher ſeines Amtes walten bei der breitſpurigen und ſchon wegen des naheliegenden Vergleichs mit Goethe äußerſt heikeln und ermüdenden Teufelsbeſchwörung, für die eine ſtarke Zuſammenziehung von größtem Vorteil iſt.

Für die Aufführung der Tragödie in Meiningen hatte Moritz Moszkowski eine neue Muſik komponiert, die die Handlung des Stücks mit Ouvertüre, Zwiſchenakten, Melodramen ꝛc. umrahmte und begleitete, ohne freilich der ſchweren Aufgabe zu genügen, ſich mit dem bizarr-phantaſtiſchen Charakter des Werks in kongenialer Weiſe zu decken. Die Beibehaltung einzelner Teile dieſer Kompoſition, ſo vor allem der Bühnenmuſik, der Tänze bei der Hochzeit Donna Annas im zweiten Akt und der Tafelmuſik Don Juans in der Schlußſcene iſt für die Aufführung des Stückes unbedingt zu empfehlen. Dagegen wäre es ratſam, alle übrige Muſik ſoviel als möglich zu beſchränken und die vortrefflichen Grundſätze, die Hermann von der Pfordten für die muſikaliſche Behandlung des Goetheſchen Fauſt aufgeſtellt hat[8]), auch auf die Aufführung der Grabbeſchen Tragödie zu übertragen. Ouvertüre und Zwiſchenakte wären preiszugeben, die zur Handlung notwendige Muſik unter vollſtändiger Beſeitigung des Orcheſters hinter die Bühne zu legen. Notwendig iſt für Don Juan und Fauſt, außer den an ſich ſchon als Bühnenmuſik gedachten Tänzen im zweiten und der Tafelmuſik im letzten Akt, nur die Sphärenmuſik, womit Fauſt die Geliebte in ſeinem Prunkpalaſt auf dem Mont Blanc willkommen heißt (III, 2, „Muſik und ſonniger Glanz“); außerdem einige zauberhafte Klänge als Begleitung zu den landſchaftlichen Zauberbildern, die Fauſt vor den Augen Donna Annas vorüberführt. Daß der Eindruck des Ueberirdiſchen, der hier erzielt werden muß, durch eine aus der unſichtbaren Ferne erklingende Bühnenmuſik in weit ſtärkerem Maße erreicht wird, als durch das unvermittelte Einſetzen eines geigenden und puſtenden Orcheſters, liegt auf der Hand.

Den Ausführungen Pfordtens, der gegen die Zwitterſchöpfung des Schauſpiels mit Muſik, gegen die Verwendung des Orcheſters im rezitierenden Schauſpiel und die darin liegende Stilmiſchung mit aller Energie ankämpft und für die heutige Kunſt unbedingte Trennung des Wort- und des Tondramas verlangt, muß man im allgemeinen durchaus beipflichten. Vollſtändige Beſeitigung des Orcheſters aus dem rezitierenden Schauſpiel,

realiſtiſche im Rahmen des Schauſpiels bleibende Behandlung der Lieder und Geſänge, Verlegung der zur Handlung oder für die Stimmung notwendigen Muſik auf die Bühne: das ſind Forderungen, deren Verwirklichung auf dem Theater im Intereſſe einer ſtileinheitlichen Kunſtübung auf das dringendſte zu wünſchen iſt.

Klingemanns Braunſchweiger Theaterleitung.

Der Dichter Auguſt Klingemann iſt heute eine vergeſſene Größe. Die zahlreichen langweiligen, aller Originalität entbehrenden, ſich in den äußern Formen Schillers, Werners und Müllners bewegenden Theaterſtücke Klingemanns ſind nur noch dem Forſcher und auch dieſem meiſt nur dem Namen nach bekannt. Noch heute aber intereſſant und nicht ohne eine gewiſſe Bedeutung für die heutige dramatiſche Kunſt iſt das, was Klingemann theoretiſch in ſeinen dramaturgiſchen Schriften und praktiſch als Leiter des Braunſchweiger Theaters geleiſtet hat. In der nicht eben ſonderlich erbaulichen Geſchichte der deutſchen Hoftheater und ihrer Leitungen gebührt der Direktionsführung Klingemanns an dem Nationaltheater und nachmaligen Hoftheater zu Braunſchweig eine rühmliche Auszeichnung. Strenge künſtleriſche Ordnung und Zucht, klare und zielbewußte dramaturgiſche Führung, ſelbſtändige, nicht an der hergebrachten Schablone haftende, ſondern nach neuen Zielen ſtrebende Tendenzen verhalfen der Braunſchweiger Bühne in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts zu einem angeſehenen Namen in der Theaterwelt und erinnerten, wenngleich in weſentlich verkleinertem Maßſtab, an die Arbeit, die ungefähr in der gleichen Zeit von Schreyvogel an der Wiener Hofburg geleiſtet wurde. Und wäre es nur das Eine: daß der erſte Teil von Goethes Fauſt unter Klingemann 1829 zum erſtenmal zur vollſtändigen Aufführung kam, ſo müßte das genügen, dieſer Epoche in der Geſchichte der Braunſchweiger Bühne ein ehrendes Gedächtnis in der Theatergeſchichte zu ſichern [1]).

Durch ſein dichteriſches und literariſch-dramaturgiſches Schaffen war der ehemalige Juriſt und Regiſtrator am weſt-

fälischen Ober-Sanitätskollegium August Klingemann der praktischen Wirksamkeit am Theater zugeführt worden. Seine Verheiratung mit der der Waltherschen Gesellschaft angehörigen Schauspielerin Elise Anschütz verstärkte die Bande, die ihn mit dem Theater verknüpften. Der Tod des Prinzipals Walther veranlaßte, daß Klingemann zur Unterstützung von dessen Witwe Sofie Walther 1813 als Teilnehmer in die Direktion der Gesellschaft eintrat; indem diese Truppe mit dem folgenden Jahr ihren dauernden Sitz in Braunschweig nahm, wurde der Welfenstadt eine stabile Bühne geschenkt, der neuen Direktion aber die Möglichkeit eines erfolgreichen künstlerischen Wirkens gegeben. Mittels eines 1817 gegründeten Theater-Aktien-Vereins gelang es Klingemann, die Braunschweiger Bühne vom Jahr 1818 ab in ein Nationaltheater umzuwandeln. Durch den „Diamantenherzog" Karl I. wurde das dem finanziellen Untergange nahe Institut 1827 zum Hoftheater erhoben, Klingemann zum Generaldirektor der herzoglichen Bühne ernannt. Er begleitete diese Stelle bis zu seinem Tod am 25. Januar 1831, nachdem seine kurz vorher erfolgte Versetzung als Dozent an das Collegium Carolinum durch den Umschwung der politischen Verhältnisse im Jahr 1830 und den Regierungsantritt des Herzogs Wilhelm wieder ungültig geworden war.

Die Hoftheater-Epoche von 1827 bis 1831 war für Klingemann keineswegs der Höhepunkt seines künstlerischen Wirkens. Durch den Einfluß des selbstherrlichen jungen Herzogs, dessen Interesse für das Theater nichts weniger als künstlerischen Motiven entsprang und der keinen Anstand nahm, seinen Maitressen zuliebe in Repertoire, Engagements und Rollenbesetzung eigenmächtig einzugreifen, war die Machtstellung Klingemanns in empfindlicher Weise lahmgelegt, zumal ihm noch die Instanz eines Intendanten in der Person des Oberstallmeisters von Oehnhausen vorgesetzt wurde. Weit reiner und ungehemmter konnten sich Klingemanns künstlerische Intentionen in den vorangehenden Jahrzehnten, vor allem in der Epoche des Nationaltheaters 1818 bis 1820, entwickeln. Das Repertoire der Braun-

schweiger Bühne in dieser Zeit bietet einen sichern Gradmesser für die Leistungen des Dramaturgen[2]). Schon in einer theoretischen Abhandlung aus dem Jahr 1802 hatte Klingemann die Grundsätze entwickelt, die den Theaterdirektor bei der Repertoire-Bildung nach seiner Auffassung zu leiten haben. Entsprechend seinen an jener Stelle ausgesprochenen Anschauungen, daß dem Theater in erster Linie keineswegs eine eigentlich moralisierende Aufgabe zukomme, daß es vielmehr uninteressierte, von keiner Nebenabsicht begleitete Freude bereiten solle und daß es nur Aufgabe einer künstlerisch geleiteten Bühne sei, das Amüsementsbedürfnis des Publikums allmählich in ein Verlangen nach der reinen Freude der Kunst umzuwandeln, überläßt auch Klingemann dem nun einmal nicht zu entbehrenden Werkeltagsrepertoire, dessen Reiz er durch größte Mannigfaltigkeit zu heben sucht, einen breiten Raum in dem Spielplan seiner Bühne. Die Koryphäen des Tages, allen voran Kotzebue, sind auch hier, wie in dem Repertoire der andern zeitgenössischen Bühnen, numerisch am glänzendsten vertreten. Die Erziehung des Publikums zu den höhern Aufgaben der Schaubühne wird mit Vorsicht und Geschick geleitet. Der Mangel einer genügenden zünftigen Theaterkritik wird bei wertvollen literarischen Unternehmungen durch gedruckte Einführungen aus der Hand des Bühnenleiters ersetzt, in denen der Leser auf die besondern Schönheiten der betreffenden Dichtung hingewiesen wird. Ein Vergleich mit dem Repertoire des Weimarer Theaters unter Goethes Führung zeigt, daß das Braunschweiger Theater mit der Zahl seiner Klassiker-Aufführungen nur wenig hinter den Leistungen der Goetheschen Bühne zurücksteht. Insbesondere ist Schiller, das dichterische Vorbild Klingemanns, glänzend in dessen Repertoire vertreten und kommt mit seinen sämtlichen Stücken, außer Turandot und den Uebersetzungen der französischen Lustspiele, wiederholt, mit einigen beinahe jährlich in öfterer Wiederkehr, zu Gehör. Bedeutend zurück steht im Vergleich dazu Goethe, von dem nur drei Werke, Egmont, Iphigenie und Götz, zur Aufführung kommen, wogegen Shakespeare durch die für jene Zeit verhältnismäßig

bedeutende Zahl von sechs Stücken vertreten ist. Von den veralteten Bearbeitungen Schröders wird, im Gegensatz zu vielen andern Bühnen, nur mehr die des König Lear beibehalten; Macbeth erscheint nach Schillers Fassung, Romeo und Julia nach der neuen, in Wien kürzlich zum erstenmal gegebenen, auf Schlegels Uebersetzung beruhenden Einrichtung von Schreyvogel, auch den Aufführungen des Kaufmanns von Venedig und Heinrichs des Vierten (erster Teil) scheint Schlegels Uebersetzung zugrunde gelegen zu haben.

Ein nicht zu unterschätzendes Verdienst hat sich Klingemann vor allem um Hamlet erworben, der schon 1815 in einer neuen auf Schlegels Text beruhenden Bühnenbearbeitung des Dramaturgen in Braunschweig erschienen war. Dieser Bearbeitung [3]) gebührt insofern ein bemerkenswerter Platz in der Bühnengeschichte des Werks, als sie der damals noch ziemlich allgemein auf den Theatern verbreiteten prosaischen Verstümmelung der Heufeld-Schröderschen Bearbeitung zum erstenmal mit Erfolg entgegentrat. Wohl waren vereinzelte Versuche unternommen worden, so an der Berliner Hofbühne 1799 und in Weimar 1809, den Hamlet nach dem Original in Schlegels Uebersetzung zu geben; doch scheinen solche Versuche nicht vom Glück begleitet gewesen zu sein, da man sehr bald wieder zu Schröder zurückkehrte. Eine 1800 erschienene Hamlet-Bearbeitung von Karl Julius Schütz, die ebenfalls den Text Schlegels, wenngleich in sehr verwässerter Fassung benutzte, scheint nicht durchgedrungen zu sein. Im Gegensatz zu dieser Einrichtung und der Prosafassung Schröders setzte Klingemann den unveränderten Text Schlegels in seine Rechte und änderte nur insofern, als er die Prosapartien des letzten Aktes in Verse umwandelte, damit die Diktion, wie die Vorrede sagte, „ununterbrochen in der Würde des poetischen Rhythmus“ fortschreite. Im Gegensatz zu den willkürlichen Aenderungen der alten Bearbeitung, die unter anderm Hamlet am Leben ließ, wurde das Original soweit als möglich beibehalten und die „Enthaltsamkeit zur höchsten Bedingung“ der neuen Bearbeitung erhoben. Nur in einer Beziehung ging Klingemann freier vor: er be-

nutzte die von Goethe in Wilhelm Meister gegebenen Andeutungen, die eine Umarbeitung des Stücks in dem Sinne anrieten, daß die „äußeren Verhältnisse der Personen“ und die „zufälligen Begebenheiten“ des Stücks alle zu einem Punkt, nämlich den Unruhen in Norwegen, in Beziehung gebracht werden sollten. Durch die Ausführung dieses Goetheschen Planes, worin schon in ähnlicher Weise die Bearbeitung von Schütz vorangegangen war, wurde namentlich die Handlung in den beiden letzten Akten des Stücks zum Teil in einschneidender Weise umgestaltet. Vom heutigen Standpunkt freilich, wo Unantastbarkeit einer Dichtung als Ganzes als stillwaltendes Gesetz gilt, können Klingemanns Aenderungen, auch wo sie durch Goethe veranlaßt sind, keine Billigung mehr finden; für ihre Zeit aber bedeutete seine Hamlet-Bearbeitung einen bedeutenden Fortschritt in der Bühnengeschichte des Stücks.

Klingemanns verdienstvollste dramaturgische Tat war die erste Aufführung von Goethes Faust am 19. Januar 1829. Durch eine gewisse Legende, die dieses wichtige künstlerische Ereignis umsponnen hat, wurde dessen Hauptverdienst von Klingemann auf Herzog Karl übertragen, der die eigentliche Initiative dazu gegeben habe, indem er Klingemann gelegentlich der vielfachen Vorstellungen von dessen Faust durch sarkastische Neckereien, gewissermaßen gegen den Willen und die Ueberzeugung des Bühnenleiters, dazu veranlaßt habe, auch einmal eine Darstellung des Goetheschen Gedichtes zu versuchen. Durch die neusten Untersuchungen wurde diese Legende auf den richtigen Sachverhalt zurückgeführt[4]). Es kann kein Zweifel darüber walten, daß, wenngleich der äußere Anstoß zu jener Vorstellung von dem jungen Fürsten ausgegangen ist, Klingemann selbst sich schon lange mit demselben Gedanken getragen hatte und der Aufforderung des Herzogs mit der größten Lust und Liebe entgegenkam. Die Aufführung selbst wurde in allen ihren Teilen auf das sorgfältigste von ihm vorbereitet. Klingemanns Einrichtung des Gedichtes, die in dem handschriftlichen Buche des Braunschweiger Hoftheaters erhalten ist, gliedert das Werk in sechs Abteilungen und hält sich im übrigen ziemlich

genau an den Text des Originals. Ebenſo ſeltſam wie anfechtbar iſt die Weglaſſung der Scene am Spinnrad „Meine Ruh' iſt hin“ und die Verlegung von Valentins Auftritt hinter die Domſcene. Die Einrichtung und die ſceniſchen Anweiſungen des Braunſchweiger Dramaturgen ſind auch inſofern nicht ohne Intereſſe, als ſie manche Züge aufweiſen, die ſich dank der auf dem Theater ſo verhängnisvollen Macht der Tradition teilweiſe bis auf den heutigen Tag erhalten haben. So ſteht beiſpielsweiſe Klingemanns Regienotiz bei Gretchens letzten Worten „ſinkt ſterbend nieder“ im Einklang mit der auch bei den heutigen Aufführungen allgemein vertretenen Anſchauung, daß Gretchen in dieſem Moment ſterbe, eine Auffaſſung, für die der Wortlaut des Textes nicht den mindeſten Anhalt bietet. Auch die in manchen heutigen Aufführungen noch ſpukende Geſchmackloſigkeit, daß zum Schluß über das am Boden liegende Gretchen ein Cherub in den Kerker herabſchwebt — eine Stilloſigkeit, die Schiller als Saltomortale in das Gebiet der Oper bezeichnet hätte — geht, wie das Braunſchweiger Buch lehrt, auf eine Bühneneinrichtung Klingemanns zurück. Trotz ihrer Mängel wurde Klingemanns künſtleriſche Tat epochemachend für die Bühnengeſchichte des Werks; noch in demſelben Jahr wurde Fauſt in der Braunſchweiger Einrichtung in Hannover gegeben, und die Aufführungen, die gelegentlich von Goethes 80. Geburtstag in Dresden, Leipzig, Frankfurt a. M. und Weimar folgten, waren jedenfalls durch den mutigen Vorgang Klingemanns in ſtarkem Maße beeinflußt.

Der gute Ruf, den die Braunſchweiger Bühne nach außen genoß und der unter anderm veranlaßte, daß Ludwig Devrient ſeine beiden Neffen Karl und Emil ihre künſtleriſche Laufbahn dort beginnen ließ, war neben den Leiſtungen des Theaters vor allem dem Geiſte ſtrenger künſtleriſcher Ordnung und Disziplin zu danken, durch den ſich Klingemanns Bühnenleitung auszeichnete.

Von dem beinahe pedantiſchen Ordnungſinn dieſes Mannes geben die von ihm erlaſſenen Theatergeſetze beredtes Zeugnis. Sie bieten lehrreiche Einzelheiten zur Kultur-

geschichte des Theaters und enthalten andrerseits Bestimmungen, die noch heute an den Theatern in Kraft sind. Schon 1813, bei Gründung des Nationaltheaters, hatte Klingemann bekannt gegeben, daß der Kontraktbruch an der neuen Bühne gesetzlich verfolgt und kein Mitglied angestellt werde, das sich an einem andern Theater dieses Vergehens schuldig gemacht habe. In einer Anzeige an die übrigen deutschen Bühnen hatte er diese zur Gründung eines festen Vereins aller Theaterdirektoren aufgefordert und damit die erste Anregung gegeben zur Entstehung des spätern Deutschen Bühnenvereins, die damals indessen so wenig von Erfolg begleitet war, wie die später in demselben Sinn erlassene Aufforderung Küstners vom Jahr 1829.

Wie hier so zeigen sich auch sonst sehr vielfach in den Ideen von Klingemanns Bühnenleitung die Keime zu Entwicklungen, wie sie erst in der neusten Theatergeschichte und beim modernen Theater zur Reife gediehen sind. Den heute wenigstens theoretisch durchweg als richtig anerkannten Grundsatz, der sich auch praktisch mehr und mehr Geltung verschafft, daß die Rollenbesetzung nicht nach der konventionellen Schablone des sogenannten Rollenfachs, sondern nach der persönlichen Eigenart der Darsteller zu erfolgen habe, stellt schon Klingemann als klar und deutlich erkannte Forderung auf und weist in richtiger Begründung darauf hin, daß das, was wir mit dem Begriffe des sogenannten Rollenfachs verbinden, „dem Wesen der deutschen Bühne eigentlich ganz fremd und nur von der französischen auf sie übertragen“ sei. In seinen Anschauungen über die Schauspielkunst steht Klingemann, entsprechend seiner begeisterten Verehrung für Schiller und die Romantiker, ganz und gar auf dem Boden der Weimarer Deklamationsschule; der „Regisseur Klingemann mit seinen streng metrischen Forderungen“, wie der Schauspieler August Haake in seinen Memoiren[5]) berichtet, ist ein leidenschaftlicher Gegner des durch die damalige „alte“ Kunst vertretenen Natürlichkeitsprinzips; er möchte in der Verwendung des Chors in der Tragödie den Beginn der heilsamsten Entwicklung für das deutsche Drama begrüßen und geht in seinen

klaſſiciſtiſchen Gelüſten ſogar ſoweit, die Wiedereinführung der Masken und des Kothurns zu verlangen. Im übrigen erblickt der Braunſchweiger Dramaturg ſein höchſtes Ziel in der Schaffung eines künſtleriſchen Enſembles, in dem Zuſammenſtimmen aller Teile zu einem geſchloſſenen und einheitlichen Ganzen.

Der Erzielung eines einheitlichen Zuſammenſpiels, das nach Klingemanns Meinung mit mittleren Talenten beſſer zu erreichen ſei, als mit hervorragenden Künſtlern, wurden alle Opfer gebracht. Gaſtſpiele, die andern als Engagementszwecken dienten, wurden nach Möglichkeit fern gehalten. Die Leſeprobe, die „zur Hauptbegründung der ganzen Darſtellung dienen ſollte“, ſpielte wie in allen Perioden der Theatergeſchichte, wo wirklich Bedeutendes geleiſtet wurde, auch bei Klingemann eine hervorragende Rolle. Als ein Vorläufer der Meininger aber erweiſt ſich der Braunſchweiger Bühnenleiter durch die außerordentliche, für jene Zeit ganz neue Aufmerkſamkeit, die er den Maſſenſcenen, der Statiſterie, der Dekoration und Koſtümierung, überhaupt dem ganzen Ausſtattungsweſen zuteil werden läßt. Auf das charakteriſtiſche und ſtimmungsvolle Moment in der Ausſtattung wird der höchſte Wert gelegt. Hinſichtlich des Koſtüms ſpricht Klingemann das treffliche Wort vom „dichtenden Theaterſchneider“ und vertritt damit den einzig richtigen, von den Meiningern und den modernen Ausſtattungsregiſſeuren ſo vielfach außeracht gelaſſenen Grundſatz: daß es nicht die Aufgabe der Koſtümierung iſt, ein in den Einzelheiten peinlich genaues Bild der hiſtoriſchen Vergangenheit zu geben, ſondern daß ſie ſich in erſter Linie der dichteriſchen Stimmung und dem geiſtigen Grundton des darzuſtellenden Werkes anzupaſſen hat. Im Intereſſe der Totalwirkung und der lebensvollen Wiedergabe der Maſſenſcenen ſind ſämtliche Darſteller, unter Verzicht auf jedes Rollenmonopol, verpflichtet, jeder Zeit auch als ſtumme Perſonen mitzuwirken. Die auffallende Uebereinſtimmung, die ſich hieraus und in den ſonſtigen Beſtrebungen Klingemanns mit den Kunſtprinzipien der Meininger verrät, bekundet ſich ſchließlich auch noch darin, daß ſchon hier der Gedanke auf-

taucht, der das epochemachende Reformwerk der Meininger Hofbühne neuerdings belebt hat: daß die geſchmackvolle äußere Ausſtattung das geeignetſte Mittel ſei, die große Maſſe wieder zu den Darſtellungen klaſſiſcher Kunſtwerke heranzulocken und ſie allmählich und unmerklich daran zu gewöhnen, durch das Medium der Ausſtattung die Aufmerkſamkeit der wunderbaren, heiligen Macht des Wortes zuzuwenden.

Die zahlreichen Fäden, die Klingemanns Theaterleitung mit den Beſtrebungen und Entwicklungen der neueren Theatergeſchichte und der Gegenwart verknüpfen, ſichern dieſer Epiſode in der deutſchen Hoftheatergeſchichte ein beſonders lebhaftes Intereſſe. Die Bedeutung, die den gänzlich unperſönlichen dichteriſchen Produkten Klingemanns ganz und gar abgeht, kommt dem theoretiſchen und praktiſchen Wirken des Dramaturgen und Theaterleiters in vollem Maße zu.

Joſeph Schreyvogel als Leiter des Wiener Burgtheaters.

Mit dem Namen von Joſeph Schreyvogel verbindet ſich in der deutſchen Theatergeſchichte die Erinnerung an eine Glanzperiode in der Vergangenheit des Wiener Burgtheaters. Er gilt als der Mann, der die Wiener Hofburg von dem geiſtigen Druck, der infolge der nachjoſefiniſchen Reaktion auf ihr laſtete, mit kräftiger Hand befreit, der den Ruhm und die erſte eigentliche Blütezeit des Inſtitutes begründet hat. Und in der Tat bedeutet das, was Joſeph Schreyvogel unter dem beſcheidenen Titel eines Hoftheaterſekretärs von 1814 bis 1832 für das Wiener Burgtheater geleiſtet hat, einen Markſtein in der Geſchichte dieſer Bühne.

Er hat der erſten Wiener Bühne vor allem das geſchaffen, was ihr bis dahin fehlte: ein Repertoire. Er hat die Werke der deutſchen und ausländiſchen Klaſſiker, die bis jetzt entweder gar nicht oder aber in entſetzlicher Verſtümmelung in Wien gegeben worden waren, dem Spielplan der Hofburg gewonnen und ihre Pflege in ſyſtematiſcher Weiſe gehandhabt. Die Dramen Schillers erſchienen erſt jetzt in würdiger Faſſung, gereinigt von den lächerlichen Verketzerungen, die der Zenſurzwang und der Unverſtand der oberſten Leitung veranlaßt hatte. Neben Maria Stuart und der Jungfrau von Orleans, neben Wallenſtein, der in einer neuen einteiligen Bearbeitung des Dramaturgen die frühere, ſehr mangelhafte Zuſammenziehung des Gedichtes verdrängte [1]), vermochte Schreyvogel ſogar den für die damaligen Wiener Verhältniſſe unerhört kühnen Tell für die Hofburg zur Aufführung durchzuſetzen. Von Goethe brachte er neben Taſſo u. a. zum erſtenmal den Götz in einer eignen Einrichtung der erſten Ausgabe.

Vor allem aber wurde Shakeſpeare erſt jetzt für die Wiener Bühne erobert. In neuen Einrichtungen, die mit der freien Art der bis dahin üblichen Schröderſchen Bearbeitungen brachen und dem Original ſoweit als möglich gerecht zu werden ſuchten, wurden Romeo, König Lear, Othello, Der Kaufmann von Venedig, Hamlet und Heinrich der Vierte dem Spielplan eingefügt[2]). Eine für die damalige Zeit unverhältnismäßig reiche Pflege wurde dem verkannten Genius Kleiſts zuteil; das Käthchen, das damals, wo es überhaupt auf der Bühne erſchien, in der Verballhornung Holbeins gegeben wurde, durfte ſich hier in der reineren Faſſung des Originals nach einer ſchonenden Einrichtung Schreyvogels vor den Zuſchauern zeigen; ſogar der Prinz von Homburg und die Familie Schroffenſtein wurden gewagt, die Schroffenſteiner in der Bearbeitung Holbeins (Die Waffenbrüder) ſogar mit großem und dauerndem Erfolg. Mit beſonderer Liebe wandte ſich Schreyvogel der klaſſiſchen Literatur Spaniens zu und gab Das Leben ein Traum, Donna Diana und Don Gutierre in nachdichtenden Bearbeitungen, die in ihrer Art vortrefflich waren und über zahlreiche Bühnen ihren Triumphzug hielten.

Neben der Pflege der klaſſiſchen Literatur verſäumte Schreyvogel nicht, enge Fühlung mit der dramatiſchen Produktion ſeiner Zeit zu behalten und dafür zu ſorgen, daß dieſe in allen ihren wichtigen Vertretern zum Worte kam. Unvergeſſen in der deutſchen Literaturgeſchichte ſind vor allem ſeine Verdienſte um Grillparzer, deſſen geniales Jugendwerk, gefördert durch den Rat und den Einfluß ſeines dramaturgiſchen Gönners, die Feuertaufe der erſten Aufführung erhielt, deſſen weiterem Schaffen durch Aufführung der Sappho, des Goldenen Vließes, des Ottokar, des Treuen Dieners und der Hero-Tragödie die liebevollſte Pflege in den zwanziger Jahren zuteil wurde.

Nicht minder als auf literariſchem Gebiet hat ſich Schreyvogel durch den ſichern Blick bewährt, den er in der Auswahl und Gewinnung neuer darſtellender Kräfte für das Burgtheater

bekundete. Es glückte ihm, dem alten Stamm tüchtiger Kräfte, die er vorfand, in der Tragödin Sofie Schröder und weiterhin in Julie Löwe, Sofie und Karoline Müller, Julie Gley und in Anſchütz, Löwe, Coſtenoble, Wilhelmi, Fichtner u. a. ein neues künſtleriſches Material zuzuführen, das eine ſtolze und unerſchütterliche Grundlage für alle Unternehmungen des Schauſpiels wurde.

Schreyvogels Tätigkeit als Leiter des Wiener Burgtheaters wurde, ebenſo wie das Wirken des Publiziſten Karl Auguſt und Thomas Weſt, des Herausgebers des Sonntagsblattes, bis jetzt noch nicht erſchöpfend gewürdigt [3]). Erſt mit dem wachſenden Intereſſe, das ſich dem Studium Grillparzers in den letzten Jahrzehnten zuwandte, begann man ſich auch wieder deſſen zu erinnern, dem der Dichter die erſte mächtige Förderung ſeines Schaffens zu danken hatte; eine Reihe von Einzelſtudien in verſchiedenen Bänden des Grillparzer-Jahrbuchs und an andrer Stelle zeugten für das zunehmende Intereſſe, das die Perſönlichkeit Schreyvogels auf ſich zog.

Die wichtigſte Förderung aber, die der Kenntnis Schreyvogels zuteil wurde, war der Veröffentlichung ſeiner wertvollen handſchriftlichen Tagebücher zu danken [4]).

Schreyvogels Tagebücher umfaſſen die Zeit von 1810 bis 1823. Sie waren aus einem ethiſchen Bedürfnis ihres Autors hervorgegangen; angeregt durch ſeine philoſophiſchen Studien, insbeſondere durch ſeine Bekanntſchaft mit dem Leben Franklins und einem ähnlichen von dieſem unternommenen Verſuch, beabſichtigte Schreyvogel, in ſeinem Tagebuch eine Chronik ſeiner innern Kämpfe anzulegen, um durch gewiſſenhafte Prüfung ſeiner Fehler und Schwächen unaufhörliches Gericht über ſich ſelbſt zu halten und ſich zu höherer ſittlicher Vollendung durchzuringen. Dieſer ethiſche Zweck, der mit einer bewundernswerten Strenge und einer beinahe an das Asketiſche grenzenden Selbſtzucht zutage tritt, prägt den Tagebüchern der erſten vier Jahre von 1810 bis 1813 ihren Charakter auf.

Es ist auffallend, wie wenig in diesen ersten Teilen der Tagebücher die Interessen des künftigen Theaterleiters und überhaupt die Interessen an dramatischer Kunst und Literatur hervortreten. Eines Theaterbesuches geschieht nur höchst selten Erwähnung. Eher macht sich ein beinahe theaterfeindlicher Zug bemerkbar. „Die Romane und Theater haben ohne Zweifel großen Schaden in der Welt gestiftet; und wie sittenverderblich sind die erotischen Dichter! — Unsere Weiber sind auf Generationen hinaus von diesem Gift angesteckt". Und ein andermal (1811): „Wir waren im Theater. Diese Unterhaltung wird mir immer gleichgültiger." Nur in dem Interesse an Shakespeare ahnt man den spätern Dramaturgen des Burgtheaters.

Einen andern Charakter nehmen Schreyvogels Tagebücher mit dem Jahr 1814 an; sie erweitern sich mit seinem Eintritt in das Burgtheater zu einer Chronik seiner dramaturgischen und literarischen Tätigkeit und werden dadurch zu einer wertvollen Quelle für die Geschichte des Burgtheaters und der zeitgenössischen dramatischen Literatur. Die ethischen Elemente des Tagebuchs treten mit der wachsenden Last der Geschäfte, die der neue Beruf mit sich bringt, mehr und mehr in den Hintergrund; doch verschwinden sie nicht völlig, wenn sie gleich gegenüber dem literarischen Teil der Aufzeichnungen und dem, was das politische Leben an Reflexlichtern darin widerstrahlt, sehr in den Schatten treten.

Als Schreyvogel dank dem Namen, den er sich als Kritiker des Sonntagsblattes errungen hatte und nicht weniger dank dem kaufmännischen Ansehen, das er als öffentlicher Gesellschafter des Wiener Kunst- und Industriekomptoirs genossen hatte, in die Direktion des Burgtheaters berufen wurde, sollte seine Tätigkeit zunächst administrativer Art sein; es handelte sich um die Ordnung der finanziellen Verlegenheiten, durch die Graf Pálffy, der damalige Eigentümer der Hofbühnen und des damit vereinigten Theaters an der Wien, bedrängt wurde. Aber sehr bald gewann Schreyvogel Einfluß auf die literarische und künstlerische Leitung des Burgtheaters; er wurde im Lauf

der Jahre die eigentliche Seele des Inſtituts. Doch nur unter ſchweren Kämpfen vermochte Schreyvogel zu erreichen, was ihm vorſchwebte. Seine Tätigkeit krankte an der Mißlichkeit und Halbheit ſeiner Stellung, ſie krankte an dem unſeligen Syſteme der ariſtokratiſchen und bureaukratiſchen oberſten Leitung, der er ſubordiniert war. Wohl war ſeine Lage inſofern noch verhältnismäßig günſtig, als er im Jahr 1820, wo der Kaiſer das Burgtheater wieder in eigne Regie übernahm und die Leitung dem Grafen Moritz Dietrichſtein anvertraute, in dieſem und in der Perſon des gleichzeitig neu ernannten Vizedirektors Ignaz von Moſel zwei Vorgeſetzte erhielt, die ſich beide in angemeſſenen Schranken hielten, ihm die artiſtiſche Leitung in ziemlichem Umfang überließen und das Anſehen des Hoftheaterſekretärs durch Einengung der Macht der Regiſſeure feſtigten. Auch das bedeutete einen unſchätzbaren Gewinn für Schreyvogels Direktion, daß durch die Verpachtung des Kärntnertortheaters 1820 das Burgtheater ſeiner urſprünglichen Beſtimmung zurückgegeben wurde und ſeine Tätigkeit ſich von nun an auf die Pflege des rezitierenden Dramas konzentrieren konnte.

Eine für Schreyvogel ſehr folgenſchwere Aenderung trat dadurch ein, daß das Burgtheater 1820 unter die unmittelbare Leitung des Oberſtkämmerers, des Grafen Czernin, geſtellt wurde, des Typus des eigenwilligen Kavaliers und ariſtokratiſchen Dilettanten, der durch ſeine unberufene Einmiſchung in die künſtleriſche Leitung die Kreiſe des literariſchen Leiters ſtörte. In dem Konflikte mit ſeinem Vorgeſetzten, der infolge von Schreyvogels bekanntem Wort „Exzellenz, das verſtehn Sie nicht!“ ſchließlich zu dem empörenden Ereignis ſeiner Entlaſſung führte (1832), ſpiegelt ſich in bittrer Symbolik die Halbheit ſeiner Stellung, die ihn während der ganzen Zeit ſeiner Theatertätigkeit mehr oder minder gehemmt hatte. Wenn Schreyvogel trotzdem das erreichte, was die Theatergeſchichte als ſeine Ruhmestaten verzeichnet, ſo ſtellt dies ſeiner Perſon und der geiſtigen Macht, die er durch die Ueberlegenheit ſeiner Intelligenz und ſeines Könnens auf den Kunſtkörper ausübte, das glänzendſte Zeugnis aus.

Die Halbheit seiner Stellung zwischen der ihm vorgesetzten obersten Behörde einerseits, den Regisseuren und Schauspielern, denen gegenüber er nicht mit der nötigen Autorität ausgestattet war, andrerseits, hat in den Tagebüchern ihre deutlichen Spuren hinterlassen; die Klage über die hieraus erwachsenden Mißlichkeiten zieht sich in unablässiger Wiederkehr durch seine Aufzeichnungen, namentlich in den ersten Jahren seines Wirkens:

> Ich komme von einer Probe, wo ich wieder mit den Regisseuren viel ausstand. Koch und auch Roose sind wohl am schwersten zu behandeln. Roberwein und Krüger sind zu gewinnen; Korn verdirbt nichts.

So berichtet das Tagebuch unter dem 6. Mai 1814. Schon im August desselben Jahres glaubt er einen gewissen Fortschritt verzeichnen zu können:

> Noch ein halbes Jahr werde ich einen harten Stand haben. Alles hatte ich gegen mich, als ich kam; und doch habe ich schon viele Anhänger und Freunde.

Februar 1815 spricht er den Vorsatz aus, künftig den meisten Proben anzuwohnen:

> Dadurch werde ich eigentlicher Regisseur und mache mich notwendig. — — — Wenn ich nur kaltblütiger werde, so werde ich gewiß ein guter Direktor.

Aber schon wenige Monate später muß er bekennen:

> Die Theaterdirektion wird täglich widersinniger. Alles scheint beinahe nur angelegt, um mich zu vertreiben. Grüner ist von der Regie entlassen. In allem geschieht das Gegenteil von dem, wozu ich rate.

Juni 1815 berichtet er, daß er „auch der Regiegeschäfte enthoben" sei. Sein Einfluß wurde enger begrenzt und auf das literarische Fach beschränkt. Gleichzeitige Briefe an Müllner und Winkler in Dresden bestätigen die Aufzeichnungen der Tagebücher und sprechen es offen aus, daß die Kabalen, mit denen er seit anderthalb Jahr zu kämpfen habe, ihm anfingen Ekel zu bereiten.

Noch 1817 vertraut er seinem Tagebuche an:

> Ich war heute vielfältig verstimmt und übellaunisch, wozu auch noch ein närrischer Brief von Müllner beitrug. Die Unsicherheit meiner Lage ist wohl die Haupturſache. Mein Wirkungskreis ist Null.

Daß es sich bei solchen Aeußerungen nicht bloß um den Ausfluß momentaner Stimmungen handelte, daß Schreyvogels Stellung in der Tat unendlich schwierig, daß sein Einfluß auf den Gang der Dinge nur beschränkt war und es auch in den folgenden Jahren blieb, wird durch andre Zeugnisse, insbesondere durch die vortrefflich geführten Tagebücher des Burgtheaterschauspielers Karl Ludwig Costenoble mehr als einmal bestätigt. Noch im Juni 1821 schreibt Costenoble:

> Schreyvogels Einwirkung auf die Beschlüsse der Direktion ist nur gering; aber ich denke, ein so kräftiger Geist wird die matten Gespenster: Dietrichstein und Mosel, bald zur Abhängigkeit gebracht haben.

Die Herzensgüte des Dramaturgen und seine Geistesüberlegenheit wird von Costenoble mit der höchsten Ehrfurcht anerkannt. Daß die Direktion dagegen die nötige Stärke und Energie vermissen ließ, geht aus zahlreichen Stellen der Costenobleschen Aufzeichnungen mit Sicherheit hervor. So wird sehr charakteristisch unter dem 15. August 1822 berichtet:

> Ich höre, die Direktion habe der Müller die Rolle der Julie in Romeo und Julie zuteilen, die Anschütz aber diese Partie nicht herausgeben wollen. In dieser Direktorial-Klemme haben die Vorstände einen weisen Beschluß gefaßt, der aller Verlegenheit ein Ende macht — das Trauerspiel bleibt dermalen ganz liegen. Kräftige Regierung!

Dieser Aufzeichnung Costenobles lassen sich zahlreiche andre an die Seite stellen, die die Direktion, unbeschadet der Verehrung des Schauspielers für Schreyvogel, im gleichen Sinne charakterisieren.

Daß sich auch im Lauf der folgenden Jahre der Charakter von Schreyvogels Direktion nicht wesentlich veränderte, daß ihm nach wie vor das Wichtigste fehlte, was zu einer ersprießlichen

Bühnenleitung notwendig ist, die unbedingte Autorität gegenüber den darstellenden Künstlern und die Möglichkeit, einzig und allein *seinen* Willen in Repertoirebildung und Rollenbesetzung durchzusetzen, beweist ein Brief, den er am 6. Dezember 1825 an Kotzebue richtete, worin er u. a. schrieb:

> Der überwiegende Einfluß der Schauspieler auf die Wahl und Besetzung der Stücke im Hoftheater läßt besorgen, daß dieses Theater bald noch tiefer in den Fehler der Einseitigkeit versinken wird, der ihm seit langem anhängt.

Mit der Schwäche der Direktion und der Halbheit von Schreyvogels Stellung, der volle Unabhängigkeit und infolgedessen Autorität fehlte, steht in engem Zusammenhang — und auch darüber lassen die Tagebücher keinen Zweifel — daß Schreyvogels Theaterleitung im wesentlichen *literarischen* Charakter trug, d. h. daß der Schwerpunkt der Direktion nicht, wie es für ein erfolgreiches Wirken unerläßlich ist, auf der Bühne und in der Probe lag, sondern in dem *Bureau* und an dem Schreibtisch des Dramaturgen. Schreyvogel war nicht der Mann, in dem tatsächlich alle Fäden des theatralischen Betriebes zusammenliefen, der als sein eigner Oberregisseur vom Bureau und gleichzeitig von der Bühne aus mit unumschränkter Vollmacht die Dinge lenkte, sondern er war in der Hauptsache nur der geistvolle literarische Leiter, der die Ausführung dessen, was er am Schreibtisch geschaffen hatte, mehr oder minder auf gut Glück den Regisseuren und Schauspielern überlassen mußte. Wohl fehlt es nicht an Stellen in den Tagebüchern, die beweisen, daß Schreyvogel sich zeitweise auch an den Proben auf das regste beteiligte. Gelegentlich des Gastspiels von Auguste *Stich* (1820) erzählt er einmal, die Darstellerin habe „die Winke", die sie auf der Probe von ihm erhalten habe, vortrefflich benutzt. Allein solche Stellen sind vereinzelt. Nichts in den Tagebüchern scheint darauf hinzuweisen, daß Schreyvogel der wirklich leitende Geist auf den Proben gewesen ist, daß er auf Inscenierung, Zusammenspiel und Einzeldarstellung einen merklichen Einfluß geübt hat. Der Kunst der Regieführung und der Schauspielkunst stand Schreyvogel, wie

es scheint, einigermaßen fremd, jedenfalls nicht mit dem vollen Verständnis des eigentlichen Sachmanns gegenüber. Wäre dem nicht so, so hätten sich in den Tagebüchern des Dramaturgen zweifellos gewisse Spuren einer derartigen Tätigkeit erhalten. Solche Spuren fehlen aber so gut wie völlig; weder Bemerkungen über Inscenierung, noch solche über Bemühungen um Zusammenspiel und Einheit des Stiles, noch solche über die schauspielerische Erziehung und Entwicklung der einzelnen Kräfte sind in Schreyvogels Aufzeichnungen zu entdecken. Selbst die Beurteilung schauspielerischer Leistungen bewegt sich da, wo sie — ganz vereinzelt — auftritt, in allgemeinen Redensarten, ohne auch nur den Versuch einer Charakterisierung zu unternehmen. Das erste Auftreten eines Schauspielers wie Anschütz an der Wiener Hofburg findet in den Tagebüchern seinen Reflex in den nichtssagenden Worten (3. Juni 1820): „Er ist ein Schauspieler von ausgezeichneten Naturgaben.“ Und ebenso allgemein ist das Lob, das der Stich gelegentlich ihres Gastspiels im Oktober 1820 gespendet wird.

Die künstlerische Beschaffenheit der Vorstellungen war demgemäß in der Hauptsache von der Tätigkeit der Regisseure abhängig. Daß bei dem unkünstlerischen System einer vielköpfigen und periodisch wechselnden Regie kein bedeutendes Gesamtresultat erzielt werden kann, wenn nicht über den Regisseuren eine alles beseelende und befruchtende künstlerische Oberregie ihres Amtes waltet, ist selbstverständlich. Eduard Devrient sagt über Schreyvogels Direktion völlig zutreffend: „In Schreyvogel allein wohnte der einheitliche und individuelle Geist des Burgtheaters, und ihm fehlte, wo es am notwendigsten war, die Fähigkeit zu unmittelbar praktischer Einwirkung.“ Die künstlerische Qualität der Vorstellungen — der erste Prüfstein für jede Theaterleitung — scheint unter Schreyvogel keineswegs immer auf der möglichen Höhe, vielfach sogar sehr gering, zum mindesten höchst ungleich gewesen zu sein. Es wäre durchaus irrig, in dieser Beziehung in der Periode von Schreyvogels Direktion einen Höhepunkt der deutschen Theatergeschichte erblicken zu wollen und sie in dieser Hinsicht etwa mit der

Bühnenleitung eines Laube oder Eduard Devrient zu vergleichen, wo ſowohl hinſichtlich der Verhältniſſe wie der Perſon der Direktoren alle jene Vorausſetzungen vorhanden waren, die bei Schreyvogel fehlten.

Die Stärke der Wiener Bühne lag in dem bürgerlichen Schauſpiel und dem Luſtſpiel. Durch den Stamm alter Künſtler, die Schreyvogel übernahm, war hier eine feſte Tradition geſchaffen: der Natürlichkeit- und Einfachheitſtil der Wiener Schule, dem die neu hinzutretenden jungen Kräfte ſich ſehr bald mit Leichtigkeit anpaßten. Dank der Fülle hervorragender Talente, die der Wiener Bühne damals zur Verfügung ſtanden, dank der verſtändnisvollen Leitung des Dramaturgen, der es meiſtens verſtand, jeden an den richtigen Platz zu ſtellen, konnte hier eine Menge hervorragender und durch ſeltene Harmonie ausgezeichneter Vorſtellungen geboten werden. Anders auf dem Gebiete des ſtiliſierten Schauſpiels und der Tragödie. Hier machte ſich der Mangel einer ſtarken künſtleriſchen Oberleitung, die fähig war, praktiſch einzugreifen und Einheitliches zu ſchaffen, unabläſſig bemerkbar. Es liegen zahlreiche Zeugniſſe dafür vor, daß es mit den Vorſtellungen des damaligen Burgtheaters oft auf das übelſte beſtellt war. Die Tagebücher Coſtenobles, der den Eindruck eines durchaus zuverläſſigen Zeugen macht, gewähren in dieſer Beziehung viele höchſt bedenkliche Einblicke in die Leiſtungen der Wiener Hofbühne. Ludwig Tieck, der 1825 eine Reihe von Vorſtellungen an der Hofburg ſah und das Luſtſpiel dieſes Theaters ohne Einſchränkung für das beſte in Deutſchland erklärte, tadelte bei einer Aufführung der Schroffenſteiner neben einzelnen Fehlgriffen und Uebertreibungen den „gänzlichen Mangel an Zuſammenſpiel“ und rügte dasſelbe bei einer Vorſtellung der Emilia Galotti. Und bei König Lear, wo er der Leiſtung von Anſchütz in der Titelrolle höchſte Bewunderung zollt, muß er bekennen: „Aber alles Zuſammenſpiel mangelte völlig, alles übrige ſchleppte, die gedehnteſte Monotonie ermüdete, wenn Lear nicht zugegen war.“ Dasſelbe wird bezeugt durch die kritiſchen Bemerkungen Bauernfelds zu Burgtheater-Vorſtellungen der Jahre 1828 und

1829, durch die der Leser weit mehr über schlechte als über gute Aufführungen unterrichtet wird[5]).

Das vorwiegend literarische Interesse, das den Theaterdirektor Schreyvogel kennzeichnet, bekundet sich in den Tagebüchern auch durch die eingehenden Aufzeichnungen, womit er sein eignes literarisches Schaffen begleitet. Die Tagebücher sind eine fortlaufende Chronik der Entstehung seiner Dichtungen und Bearbeitungen. Wir erfahren ausführlich von den ersten Anfängen, den allmählichen Fortschritten und der Vollendung von Leben ein Traum, Donna Diana und Don Gutierre und wir nehmen teil mit dem Dichter an den zahlreichen Erfolgen, die er in Wien und auswärts mit diesen Bearbeitungen erringt. Er hat das richtige Empfinden, daß auf diesem Gebiete, dem der nachdichtenden Bearbeitung, durch die er die Geistesschätze einer fremden Nation den Bedürfnissen der nationalen Bühne anzupassen sucht, die Stärke seines literarischen Schaffens liegt, und notiert nach Vollendung des ersten Aktes der Donna Diana in sein Tagebuch (22. Juli 1816):

> Wenn das Ganze so wird, so gehört dieses Stück zu den besten Bearbeitungen und wird selbst eine Art Original. Mein Talent für solche Arbeiten ist gewiß; es ist also meine Pflicht, es zu gebrauchen.

Wie wenig er sich über die Grenzen seines Talentes im unklaren war, zeigt eine andre Stelle der Tagebücher (1814):

> Zum Kritiker bin ich geboren, nicht zum Dichter. Wie Lessing will ich nur soweit in eigenen Dichtungen mich versuchen, um zu zeigen, was Kritik, Geist und Gefühl ohne schöpferisches Genie vermögen.

Neben den Spaniern beginnt Shakespeare ihn in den folgenden Jahren mit Gewalt in seine Kreise zu ziehen. Er schickt sich an, Romeo und Julia für die Bühne zu ordnen und im Gegensatz zu Goethes freier Bearbeitung, die „viel verdorben hat", mehr zu dem Original zurückzukehren.

> Ich habe nun die Katastrophe von Romeo und Julia, wie ich glaube, sehr glücklich geendigt, indem ich mich ganz an Shakespeare hielt und nur die Auswüchse wegschaffte.

Unter dem 2. Dezember 1810 meldet das Tagebuch, das Stück sei ausgeteilt und solle in vierzehn Tagen gegeben werden. Bei der Leseprobe am 4. Dezember hat die Darstellerin der Titelrolle, Toni Adamberger, die einstige Braut Theodor Körners, „den Geist ihrer Rolle“ noch nicht inne. Sie wird zum Dramaturgen beschieden, der die Rolle mit ihr durchgeht. Vier Tage vor der Aufführung beginnen erst die eigentlichen Bühnenproben; da deren zu dem schweren, figurenreichen Stücke — sehr bezeichnend für den künstlerischen Betrieb der damaligen Zeit! — nicht mehr als vier stattfinden, kann es nicht erstaunen, daß Schreyvogel zu der Generalprobe vermerken muß: „Es gab noch viele Konfusionen.“ Am 20. Dezember 1810 fand die Aufführung statt:

> Das Stück wurde mit geteiltem Beifall aufgenommen. Die für den gemeinen Geschmack zu düstere Katastrophe, die schlechte Einrichtung des Theaters dazu und die vielen Verwandlungen sind daran schuld; auch das Spiel der Nebenpersonen. Indes hat die Sache durchgegriffen, und man muß sie gegen den kindischen Geschmack behaupten.

Im Oktober 1817 beginnt Schreyvogel sodann mit den vorbereitenden Arbeiten zu König Lear. Die erste Aufführung seiner Einrichtung fand indessen erst am 28. März 1822 statt. Das Tagebuch begleitet das Ereignis leider nur mit der lakonischen Notiz:

> Gestern war zum Benefice der Regie König Lear nach Vossens Uebersetzung von mir eingerichtet. Anschütz leistete Großes und er erhielt, wie das Ganze, rauschenden Beifall.

Es ist in hohem Grade zu bedauern, daß Schreyvogels Tagebücher mit dem Jahr 1823 abbrechen, daß somit die letzten acht Jahre seiner Bühnenleitung dieses wertvollen und zuverlässigen Kommentars entbehren. Um so mehr, da gerade in diese letzten Jahre seiner Tätigkeit eine Reihe der wichtigsten künstlerischen Unternehmungen fällt, die Neuinscenierung verschiedener Shakespeareschen Stücke, die Aufführung des Wallenstein, des Tell und Götz nach Schreyvogels Bearbeitung. Und leider werden auch in den letzten Jahrgängen des Tagebuchs die dramaturgischen Notizen immer dürftiger und seltener.

Die Ueberlast der Geschäfte scheint den Dramaturgen zu äußerster Knappheit gezwungen zu haben. Aber auch so bleibt es auffallend, daß ein künstlerisch so wichtiges Ereignis, wie die erste Aufführung des Käthchen von Heilbronn in Schreyvogels Einrichtung (am 22. Nov. 1821), mit keinem Wort erwähnt, die des Prinzen von Homburg (am 3. Okt. 1821; es wird in Kürze der gänzliche Durchfall konstatiert!) und die des Othello in neuer Bearbeitung (am 7. April 1823) nur ganz flüchtig berührt werden.

Das bisherige Urteil über Schreyvogels Leitung des Burgtheaters wird durch die Tagebücher des Dramaturgen im wesentlichen bestätigt. Sie warnen vor einer Ueberschätzung von Schreyvogels Direktion, die nur in bedingtem Sinn eine Glanzperiode in der Geschichte des Burgtheaters genannt werden kann. Was ihr dazu fehlte, lag in den Verhältnissen, in dem Charakter von Schreyvogels Stellung und in den individuellen Anlagen des Dramaturgen begründet. Die außerordentlichen Verdienste, die er sich als literarischer Leiter der Bühne, durch die Regeneration des Repertoires, durch die Eroberung der deutschen und ausländischen Klassiker für die Hofburg erworben hat, werden dadurch nicht geschmälert. Die deutsche Theatergeschichte ist nicht allzu reich an Abschnitten, wo ein Mann von so bedeutender Intelligenz, von so vielseitiger und umfassender literarischer Bildung, von so unantastbarer Vornehmheit und Lauterkeit des Charakters beinahe zwei Jahrzehnte hindurch den tiefsten Einfluß auf ein Kunstinstitut geübt hat. Schon aus diesem Grunde gebührt der Direktion Schreyvogels ein ruhmvolles Gedächtnis in der Theatergeschichte.

Eduard Devrient.

„Es ist eine ernste Geschichte, die ich zu erzählen habe, so lustig es auch oft darin zugeht.“

Diese Worte, womit der Geschichtschreiber der deutschen Schauspielkunst die Vorrede zu seiner Kunstgeschichte feierlich psalmodierend anhebt, erscheinen in gewissem Sinne wie ein Leitmotiv, das die Lebensarbeit, das künstlerische Streben und Wirken Eduard Devrients durchzieht.

Die Lustigkeit der Geschichte bleibt den Augen der Menschen nicht verborgen. Das lustige Schellengeläute ausgelassener Narrheit, das aus der bunten Welt des Scheines und des Flittertandes betäubend und berauschend hinausklingt, ertönt an aller Ohr.

Der Ernst aber, der sich hinter Schminke und Maske verbirgt, erschließt sich nur einer kleinen Schar von Sonntagskindern. Den tiefen und unerbittlichen Ernst der Geschichte seiner Mitwelt zum Bewußtsein zu bringen, war die Lebensaufgabe, der das literarische und praktische künstlerische Wirken von Eduard Devrient in nimmermüdem Ringen gewidmet war.

Der strenge Ernst, der das Wesen dieses Mannes bis in alle Fasern hinein durchdringt, tritt uns als charakteristisches Merkmal des Menschen und des Künstlers schon in den frühsten Phasen seines Lebens entgegen. Es ist, als ob die Entwicklung, die das Leben des Künstlers vielfach zu kennzeichnen pflegt, die den wild dahin brausenden Strom des jugendlichen Talentes über Klippen und Untiefen erst langsam und allmählich in das sichere Fahrwasser menschlicher und künstlerischer Reife gelangen läßt: es ist, als ob eine solche Entwicklung Eduard Devrient erspart oder versagt geblieben sei. Schon an dem Bilde des jungen Künstlers, der, geboren zu Berlin am 11. August 1801, seit seinem 18. Lebensjahr dem Hoftheater seiner Vater-

ſtadt als Baritoniſt und ſpäterhin als Schauſpieler angehörte, fällt das geſetzte und in ſeiner Art fertige Weſen auf, derſelbe verſtändige, durch keine Leidenſchaften und keine innern Kämpfe getrübte, ruhige, ſachliche und liebevolle Ernſt, der uns als Grundzug des Mannes in allen ſeinen ſpätern Lebensphaſen entgegentritt. Eine frühe Verlobung, eine frühe Verheiratung, die den erſt 23jährigen mit Thereſe Schleſinger, der treuen Gefährtin ſeines Lebens, vereinte, ſcheint dazu beigetragen zu haben, äußerlich und innerlich ſein Leben in früher Zeit zu feſtigen. Ein ſtilles, aber regſames geiſtiges Leben entfaltet ſich innerhalb der vier Wände ſeines Hauſes. Muſikaliſche Intereſſen vermitteln die Bekanntſchaft mit dem acht Jahre jüngern Felix Mendelsſohn-Bartholdy; es wird gemeinſam muſiziert, und die erſten Verſuche des frühreifen jungen Komponiſten werden in engerem Kreiſe zur Aufführung gebracht. Und aus dem engen Freundſchaftsbunde, der ſich zwiſchen Devrient und Mendelsſohn entwickelt, erblüht eine wertvolle Frucht: die Wiedererweckung von Sebaſtian Bachs Matthäus-Paſſion aus ungefähr hundertjährigem Todesſchlaf. Man begreift die Genugtuung, womit Devrient, der Sänger des Chriſtus bei jener Aufführung, in dem ſeinem muſikaliſchen Freunde gewidmeten Erinnerungsbuch von jener Siegestat berichtet, die der deutſchen Kunſtwelt nach ſchweren, glücklich überwundenen Hinderniſſen das monumentale Werk der Bachiſchen Paſſionsmuſik 1829 zum erſtenmal wieder erſchloß.

Neben ſeiner künſtleriſchen Wirkſamkeit als Mitglied der Oper finden wir Devrient ſchon früh als Schauſpieler tätig. Mitte der dreißiger Jahre vollzieht ſich ſein endgültiger Uebertritt auf das Gebiet des Schauſpiels, wo er ſich in erſten Helden- und ſpäterhin in Charakterrollen aller Art als kluger und verſtändiger, wenn auch etwas nüchterner Darſteller und als Meiſter des geſprochenen Worts die Anerkennung der Kritik erwirbt. Er iſt in den Traditionen des von Iffland gepflegten Natürlichkeitsſtiles aufgewachſen, der ſich auch nach deſſen Tod auf der Berliner Hofbühne noch lebendig erhalten hat, wenngleich in Pius Alexander Wolff, dem Schüler Goethes und dem glanzvollen

Vertreter der Weimarer Schule, ein anfänglich fremdes Element in den Berliner Kreis getreten ist. Unvergeßlich aber vor allem haften in seiner Seele die gewaltigen Eindrücke, die der geniale und keusche künstlerische Realismus seines großen Oheims Ludwig Devrient in ihm hinterläßt. Wenngleich die Kräfte des Meisters in wahnsinniger Selbstzerstörung bereits mit unheimlicher Geschwindigkeit ihrem Verfall entgegeneilen, sind seine gewaltigen Schöpfungen doch noch jetzt von so eindrucksvoller Beredtsamkeit, daß sich dem Neffen daraus das Wesen der darstellenden Kunst in ihrem innersten Kerne erschließt, einer Kunst, die sich, bei der genialsten Kraft der Charakterisierung, doch weitab von allem virtuosenhaften Isolierungsstreben allzeit bescheiden in den Dienst der Natur, der Gesamtheit und des darzustellenden Gedichtes zu stellen weiß.

Von der Kunst der Menschendarstellung trägt ihn sein Sinnen und Trachten schon früh zu den höhern leitenden Aufgaben des Theaters und darüber hinaus zur Beschäftigung mit den höchsten kulturellen Zielen, die dem Theater und der Schauspielkunst nach seiner Auffassung gesetzt sind. Schon in der Berliner Zeit schärft sich der beobachtende Blick des jungen Künstlers für die Grundbedingungen eines erfolgreichen direktorialen Wirkens am Theater, indem ihm aus der Intendanz des Grafen Brühl, aus dem immer mehr überhandnehmenden Zerfall und der schließlichen Ohnmacht der künstlerischen Regie alle Schäden einer bureaukratischen Theaterleitung zum klaren Bewußtsein kommen.

An die Gründung und Pflege eines Schauspielervereins, der das Ziel verfolgt, den Zusammenschluß des Schauspielerstandes, seine Bildung und soziale Hebung durch gemeinsame künstlerische und literarische Beschäftigung, durch Studien aller Art zu fördern, ist Devrient, als die eigentliche Seele des Unternehmens, in hervorragendem Maße beteiligt. Er steht in regem Briefwechsel mit Ludwig Tieck in Dresden, dem er seine Gedanken und Pläne mitteilt, mit dem er technische und künstlerische Fragen aller Art bespricht, den er bei der Auffassung bedeutender Rollen wie Hamlet und Tasso zu Rate zieht, dessen

Vortragskunſt und deſſen umfaſſendes literariſches Wiſſen ihm eine Fülle von Anregung und Belehrung bietet, den er mit hingebender Bewunderung als ſeinen eigentlichen dramaturgiſchen Lehrer und Meiſter verehrt.

Durch einen längern Aufenthalt in Paris (1839) erweiterte Devrient ſeinen künſtleriſchen Geſichtskreis und legte in ſeinen Pariſer Briefen, die noch heute ſehr viel Leſenswertes bieten, ſcharfſinnige Beobachtungen über die damaligen Matadore des franzöſiſchen Theaters nieder, über das Charakteriſtiſche der franzöſiſchen Bühne und ihrer ſceniſchen Einrichtungen, über die glanzvolle und ſichere Technik der nachbarlichen Kunſt, die ſich freilich auf dem Gebiet der Tragödie mit der Tiefe und dem Charakteriſierungsvermögen der deutſchen Schauſpielkunſt nicht zu meſſen vermochte.

Was Devrient für ſeinen Beruf und deſſen Hebung erſtrebte, hatte er bereits 1840 in einer kleinen, indirekt auf Veranlaſſung von Alexander von Humboldt verfaßten Schrift Ueber Theaterſchulen niedergelegt. In dieſer Schrift wie in der neun Jahre ſpäter durch das Preußiſche Kultusminiſterium veranlaßten Broſchüre Das Nationaltheater des neuen Deutſchlands zeigt ſich Devrients künſtleriſche Individualität in höchſt charakteriſtiſchen Zügen.

Was heute zum Teil, allerdings nur zum kleinen Teil, verwirklicht iſt, die ſyſtematiſch eingerichtete Theaterſchule zur techniſchen, künſtleriſchen und literariſchen Ausbildung des jungen Schauſpielers: die Forderung einer ſolchen Schule und das bis in alle Einzelheiten ausgeführte Programm ihrer Einrichtung tritt uns in Devrients Vorſchlägen vom Jahr 1840 zum erſtenmal in voller Schärfe entgegen. Unerträglich erſcheint ihm der Gedanke, daß inmitten der emſigen Sorgfalt, die ſämtlichen übrigen Künſten in der Heranbildung ihrer Jünger zuteil wird, der Schauſpieler allein wild und ohne künſtleriſche Schulung aufwachſen ſoll. Unerträglich iſt ihm die in Laien- und ſogar in Künſtlerkreiſen vielfach verbreitete Anſchauung, daß das große ſchauſpieleriſche Talent, daß das Genie die Bildung und den Unterricht entbehren könne. Die ihm zur felſenfeſten Ueberzeugung gewordene

Wahrheit, daß auch das größte Genie, ohne die Förderung der Schule, niemals den höchsten Grad seiner Vortrefflichkeit erreichen kann, hatte sich ihm durch das Beispiel seines großen Oheims Ludwig in eindringlicher Weise eingeprägt. An ihm, einem der größten schauspielerischen Genien der Theatergeschichte, der aber infolge des Mangels aller technischen Durchbildung seines Körpers und des Mangels der Umgangsformen der vornehmen Welt zur Verkörperung aristokratischer Gestalten zeitlebens unfähig blieb, der infolge der Monotonie seines Vortrags an allen eigentlich rhetorischen Aufgaben völlig scheiterte: an dem warnenden Beispiel von Ludwig Devrient konnte der Neffe die Grenzen erkennen, die selbst dem außerordentlichen Talente gesetzt sind, wenn es der strengen technischen Erziehung ermangelt.

So einleuchtend und selbstverständlich dies erscheinen mag, so aktuell beinahe und modern mutet noch heute der Inhalt jener kleinen Reformschrift an, in einer Zeit, wo sich die scharfe Grenzlinie zwischen Dilettantismus und Kunst — nicht am mindesten durch den immer mehr überhandnehmenden Dialekt-Unfug auf unsern Theatern — auch für das Bewußtsein der Gebildeten immer mehr zu verwischen droht und wo das Publikum durch die Macht einer marktschreierischen Reklame dazu überredet werden soll, in dem platten und ungebildeten Naturalismus herumreisender Bauern- und Bürgertruppen, in der Vorführung von Volksfestspielen aller Art künstlerische Offenbarungen zu bewundern, die mit den Leistungen einer künstlerisch geleiteten Berufsbühne in einem Atem genannt zu werden verdienen.

Und in engem Zusammenhang mit Devrients Vorschlägen für die Errichtung der Theaterschule steht das, was den Inhalt jener zweiten Reformschrift, Das Nationaltheater des neuen Deutschlands, bildet. Klar und scharf tritt hier zum erstenmale das hervor, was als der Kernpunkt der Devrientschen Kunstanschauungen zu betrachten ist: die Forderung einer Verstaatlichung des Theaters, d. h. die Forderung, daß das Theater als eines der vornehmsten Kulturelemente des modernen Staats, das nach Devrients Ueber-

zeugung unmittelbar neben Schule und Kirche seinen Rang zu behaupten hat, daß das Theater, wofern es seine hohe Aufgabe erfüllen soll, der Spekulationswut kunstunfähiger Theater-Industrieller entrissen werden müsse; die Erkenntnis, daß jedes Kunstinstitut, das finanziell nicht gesichert ist, das ausschließlich auf finanziellen Gewinn und deshalb auf den Geschmack des großen Publikums angewiesen ist, auf seine künstlerische Mission verzichten muß; die Forderung, daß deshalb dem Staat die gebieterische Pflicht obliege, sich des Theaters anzunehmen und ihm alle Segnungen eines staatlich gesicherten Institutes zuteil werden zu lassen. In den kleinen und kleinsten Privatunternehmungen, die auch die winzigsten Provinzstädte durch die zweifelhafte Segnung einer Schaubühne beglücken und durch elende Vorstellungen von Theaterstücken, die den Geschmack des Publikums reizen, ihr kärgliches Dasein fristen, sieht Devrient die tiefste Wurzel des Verderbens. Die Vorschläge, womit er diesem Uebel zu steuern sucht, indem er eine bessere, wohl organisierte und künstlerisch geleitete Truppe die verschiedenen Orte eines bestimmten Bezirks der Reihe nach durchziehen lassen will, haben ein besonderes Interesse durch die Verwirklichung, die man dieser Idee in jüngster Zeit durch die Gründung von Städtebundtheatern da und dort wohl zu geben suchte.

Und Hand in Hand mit diesen Ideen von einer Verstaatlichung des Theaters geht die zweite Forderung, die sich Devrient aus der Praxis sowohl wie aus der Geschichte der dramatischen Kunst mit zwingender Notwendigkeit ergeben hat und die den unverrückbaren Mittelpunkt seines künstlerischen Programms bildet: die Forderung, daß das Theater — entgegen dem meist geübten Brauche, der an die Spitze des kompliziertesten und die vielseitigste Sachkenntnis verlangenden Apparates vornehme Dilettanten, kunstbeflissene Offiziere oder im besten Falle doktrinäre Literaten zu stellen pflegt — daß das Theater als ein Kunstinstitut auch künstlerischer Führung bedürfe, einer *fachmännischen* Führung, die in *einer* Hand die obersten direktorialen und sämtliche künstlerischen Obliegenheiten vereinigt.

Wohl mögen uns manche der Vorschläge, die uns in

jenen Reformſchriften Devrients entgegentreten, heutzutage als utopiſch, als undurchführbar und in der Forderung einer Verſtaatlichung des Theaters in mancher Hinſicht als unvereinbar mit dem Geiſte der modernen Zeit erſcheinen. Und doch: wenn wir uns die heutigen Theaterzuſtände vor Augen halten, wenn wir uns die zweifelhaften Segnungen vergegenwärtigen, die die Gewerbefreiheit und die Einordnung der Schaubühne unter die Gewerbe dem Theaterweſen in mehr als einer Beziehung beſchert hat, wenn wir uns erinnern, daß von den tonangebenden Theatern unſrer Großſtädte bis herab zu der kleinſten Winkelbühne der Provinz — Geſchäft und immer wieder Geſchäft das eigentliche Triebrad der theatraliſchen Unternehmungen iſt: dann werden wir nicht ohne das Gefühl einer gewiſſen bittern Reſignation auf den kühnen und ſtrengen Idealismus zurückblicken, der uns aus den vergilbten Blättern jener Devrientſchen Reformſchriften entgegenweht.

Zur Zeit als Devrient ſeinen Mahnruf über das Nationaltheater des neuen Deutſchland in die Welt entſandte, gehörte er nicht mehr dem Berliner Hoftheater an. Ein Antrag des Königs von Sachſen, der ihn 1844 an das Hoftheater zu Dresden berief, ſchien ihm die Möglichkeit zu bieten, ſeinen Wirkungskreis beträchtlich zu erweitern und ſeine reichen Kenntniſſe und Erfahrungen an verantwortungsvoller Stelle zu verwerten. Allein ziemlich raſch folgte den frohen Erwartungen die Enttäuſchung. Sehr bald mußte Devrient erkennen, daß er als Regiſſeur, der ſich nicht zugleich im Beſitz der oberſten direktorialen Befugniſſe befand, nicht imſtande war, ſeinen künſtleriſchen Intentionen in ſolchem Umfange Nachdruck zu verleihen, wie es zu einem gedeihlichen Reſultate notwendig war. Ernſte Zwiſtigkeiten mit ſeinem Bruder, dem damals im Glanzpunkt ſeines Ruhmes ſtehenden Heldenſpieler Emil Devrient, dem verhätſchelten Liebling des Dresdener Publikums, deſſen ſelbſtherrlicher Ich-Kultus ſich dem ſtrengen Regimente des neuen Regiſſeurs hartnäckig widerſetzte, veranlaßten Eduard, ſchon nach zwei Jahren ſeine Regietätigkeit niederzulegen und ſich auf ſein ſchauſpieleriſches Wirken zu beſchränken. In zwei

Brüdern verkörpert, prallten hier zwei entgegengesetzte Richtungen der Schauspielkunst, das Sonderinteresse des beifallslüsternen Virtuosentums und das Gesamtinteresse der harmonischen Totalwirkung, in heftigem Zusammenstoß aufeinander.

Devrients Verzicht auf die Regieführung — so bedauerlich sie an sich für die Interessen der Dresdener Bühne war — kam wenigstens einem zu gute: der stillen literarischen Tätigkeit, die Devrients freie Stunden ausfüllte. So wurde es möglich, daß im Lauf der folgenden Jahre die ersten drei Bände jenes Werkes zur Vollendung kamen, dessen Vorstudien und Ausarbeitung ihn seit lange schon in Anspruch genommen hatten: der Geschichte der deutschen Schauspielkunst.

Dieses Werk, in Verbindung mit den beiden Reformschriften Devrients, in denen sein künstlerisches Programm in allen seinen Hauptzügen zum Ausdruck kam — auch die durch ihre Frische, durch die Plastik ihrer Schilderung und die Größe ihrer Perspektive noch heute ausgezeichnete kleine Schrift über Oberammergau war mittlerweile an die Oeffentlichkeit getreten — diese Schriften mögen es in erster Linie gewesen sein, die den Blick der maßgebenden Persönlichkeiten auf den Dresdener Hofschauspieler Eduard Devrient lenkten, als die Besetzung der obersten leitenden Stelle an dem seiner Einweihung entgegensehenden neuerbauten Hoftheater zu Karlsruhe in Frage kam.

Mit der Berufung Devrients durch Großherzog Friedrich, den damaligen Prinzregenten von Baden, vollzog sich ein bedeutungsvoller Moment in der neueren Theatergeschichte. In bewußtem Bruch mit der allerorten üblichen Tradition, die die oberste leitende Stelle an den Hofbühnen wie eine der übrigen Hofchargen zu besetzen pflegte, wurde zum erstenmal hier der bürgerliche Fachmann mit der gesamten unumschränkten künstlerischen Leitung des Institutes betraut. Was Devrient an zahllosen Stellen seiner Schriften verlangt hatte, was ihm in Dresden nur in ganz unvollkommenem Maße gewährt worden war, das wurde ihm in Karlsruhe durch das großherzige Vertrauen seines Fürsten in dem ganzen Umfang der von ihm gestellten Forderungen eingeräumt. Ein Statut, das Devrients

Befugnisse festsetzte, legte die Verantwortung für die gesamte künstlerische und administrative Leitung in seine Hände und sicherte ihn ausdrücklich vor allen unbefugten Eingriffen der oberen Verwaltungsbehörde.

Es gewährt einen eigentümlichen Reiz, in den Briefen, die Eduard Devrient gelegentlich seines ersten Aufenthalts in Karlsruhe während der Vorverhandlungen über seine Ernennung an seine Gattin richtete, die frischen und unmittelbaren Eindrücke zu verfolgen, die die damaligen Karlsruher Zustände auf ihn hervorriefen, und vor allem die warme und herzliche Begeisterung zu beobachten, mit der ihn die persönlichen Begegnungen mit dem jungen Fürsten und dessen liebevolles Eingehen auf seine Ideen und Kunstideale erfüllten [1]). Ohne jegliche Scheu konnte Devrient hier in vertraulicher Zwiesprache mit seinem künftigen Landesherrn seine Lieblingsgedanken entwickeln und seine Forderung begründen, daß „das Theater einer starken Direktion bedürfe, gegen deren Bestimmungen auch nicht der kleinste Schlupfwinkel offen bleiben dürfe". Ueber das Resultat solcher Unterredung konnte er seiner Gattin berichten: „Der Prinzregent hatte mir mit leuchtenden Augen zugehört, reichte mir jetzt die Hand, drückte die meine ganz herzhaft und sagte: wie sehr es ihn freue, diese Aeußerungen von mir zu hören. Es sei sein dringender Wunsch: das Hoftheater in die Reihe der Kulturanstalten des Landes zu stellen. Er habe die geringe Meinung nie geteilt, daß das Theater nur zur Unterhaltung bestimmt sei, und wenn ich die Ausführung meiner Intention unternehmen wolle, so werde ich an ihm einen zuverlässigen Verbündeten haben." Und als er vor dem endgültigen Abschluß des Dienstvertrags sich zur Abreise von Karlsruhe anschickt, schreibt er der Gattin: „So scheide ich, formell ungebunden, im Gemüte aber gefesselt von der wunderseltenen Persönlichkeit dieses Prinzen. Unter solchem Dienstherrn glaubt man sich gesichert, alles unternehmen zu können."

Die Zusicherungen, die der Prinzregent dem Künstler im August 1852 gegeben hatte, wurden im Laufe der beinahe achtzehnjährigen Direktionsführung Devrients in reichstem Maße

erfüllt. Devrient war ſich des Dankes, den er ſeinem fürſtlichen Gönner ſchuldete, bewußt, als er nach fünf arbeitsvollen Theaterjahren mit Bezug auf die laue Haltung, die man ſeinen Ideen ſeinerzeit am preußiſchen und ſächſiſchen Hof entgegengebracht hatte, in ſein Tagebuch die denkwürdigen Worte ſchrieb: „Mein Großherzog iſt der einzige Fürſt, der mich darauf berufen, der meine Ueberzeugung von der Beſtimmung des Theaters teilt, der mein Programm zur Ausführung dieſer Ueberzeugung gebilligt und bis auf den heutigen Tag in Autorität erhalten hat.“

Als Devrient 1870 von der Leitung der Karlsruher Bühne in die Muße des Privatlebens zurücktrat, wurde es ihm möglich, am Abend ſeines Lebens ſein literariſches Hauptwerk zum Abſchluß zu führen und in dem letzten Bande der Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt (1874) der Mitwelt eine Art von künſtleriſchem Teſtament zu übergeben. Ein Teſtament allerdings, aus deſſen Schlußbetrachtungen eine gewiſſe Bitterkeit des Tones herauszuklingen ſcheint; eine gewiſſe Bitterkeit, die ſich ſeiner wohl bemächtigte, wenn er die deutſchen Theater in ihrem Geſamtbild überblickte, wenn ihm die neue Gewerbeordnung von 1869 das Scheitern ſeiner liebſten Hoffnungen vor Augen führte.

Aber alle Bitternis vermag die felſenfeſte Ueberzeugung und den idealen Glauben des 73jährigen an ſeine Sache nicht zu beugen, und ſo klingen die Schlußbetrachtungen ſeines Buches nochmals in das mächtig anſchwellende Leitmotiv ſeines künſtleriſchen Denkens aus:

„Die unabhängige Staatsgewalt allein kann das ideale Drama in ſeiner ſelbſtändigen Würde aufrecht erhalten; die induſtrielle Abhängigkeit vom Publikum zieht es in die Alltäglichkeit oder in die Fratze herab.

„Ohne Ideal aber geht eine Kunſt verloren, wie ein Volk ohne Glauben.“

Ein Schlußwort — ſo bedeutungsvoll und inhaltſchwer, wie jene Anfangsworte, womit er die erſten Bände ſeiner Kunſtgeſchichte vor beinahe dreißig Jahren in die Welt entſandt hatte.

Die Beſchäftigung mit der Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt zieht ſich durch viele Jahrzehnte, man kann wohl ſagen, von ſeinen Jugend- und Mannestagen bis in ſein ſpätes Greiſenalter. Das Buch iſt Devrients Lebenswerk in der wahrſten Bedeutung des Wortes; ein Lebenswerk vor allem auch dadurch, daß die ganze Fülle ſeiner reichen künſtleriſchen Erfahrungen, die ganze Reife ſeiner künſtleriſchen Lebensanſchauung darin ſeinen vollendeten Ausdruck gefunden hat.

In ſeinem wiſſenſchaftlichen und literariſchen Wert iſt das Buch ein in gewiſſem Sinne pfadfindendes Werk, indem es zum erſtenmal in die bis dahin ziemlich ungangbare Wildnis der Theatergeſchichte einzudringen ſucht, indem es zum erſtenmal den Verſuch unternimmt, die Schauſpielkunſt als ſolche, in ihrem Entſtehen, Wachſen und Werden, in ihrem Zuſammenhang mit der dramatiſchen Literatur, von den älteſten bis auf die neuſten Zeiten zu verfolgen und in ihrem Entwicklungsgang und in ihren Bedingungen klar zu legen.

Das Werk war als ein Merkmal deutſchen Forſcherfleißes um ſo bewundernswürdiger, als es die Arbeit eines Autodidakten war, der ohne das Rüſtzeug gelehrter Bildung an die unendlich mühevolle Aufgabe herantrat; um ſo bewundernswürdiger, wenn man bedenkt, daß es an brauchbaren Vorarbeiten beinahe ſo gut wie vollkommen fehlte.

Wiſſenſchaftlich freilich iſt das Werk durch die theatergeſchichtlichen Forſchungen der letzten Jahrzehnte teilweiſe beträchtlich überholt; namentlich die Darſtellung der ältern Theatergeſchichte, für die ſich eine Unmenge neuer wichtiger Quellen erſchloſſen hat, bedürfte in den Einzelheiten beinahe auf Schritt und Tritt der Korrektur oder der Ergänzung, um auf der Höhe der heutigen Forſchung zu ſtehn. Dieſe Mängel nehmen dem Buche nichts von dem, worin ſein dauernder Wert beſteht. Je dürftiger das Quellenmaterial war, das Devrient zur Verfügung ſtand, deſto bewundernswerter iſt die beinahe inſtinktive Treffſicherheit, womit er von den wichtigſten Perioden und Entwicklungſtufen in der Geſchichte der neuern Schauſpielkunſt ein in der Hauptſache richtiges und auch heute noch

unanfechtbares Bild zu entwerfen wußte. Je mehr er ſich den neuern Zeiten nähert, deſto kräftiger und reizvoller wird die Farbengebung, und wo er Zeiten und Perſönlichkeiten aus eigner Anſchauung ſchildert, da geſtalten ſich Charakterbilder von höchſter Friſche und Anſchaulichkeit.

Was aber Devrients Kunſtgeſchichte zu einem in ſeiner Art einzig daſtehenden Werk erhebt, iſt dies, daß hier die Geſchichte der Schauſpielkunſt, weitab von jeder doktrinären Betrachtungsweiſe, von einem der gründlichſten Kenner dieſer Kunſt entwickelt wird, daß des Verfaſſers intime Vertrautheit mit allen Bedingungen und Verhältniſſen des Theaters ihn befähigt, dem Buch den belebenden Geiſt ſeiner reichen theatraliſchen Lebenserfahrung einzuhauchen. An der Hand der geſchichtlichen Darſtellung wird der Leſer in die ewigen Grundgeſetze der Schauſpielkunſt eingeweiht, in das Weſen einer künſtleriſchen Regie und in die Bedingungen der Direktionsführung, in alle nur denkbaren künſtleriſchen und praktiſchen Fragen, die ſich auf das Gebiet des Theaters erſtrecken. Devrients Kunſtgeſchichte iſt das goldene Buch des Theaters, das für alle Zeiten eine Fundgrube reicher dramaturgiſcher Belehrung und ewig gültiger Theaterweisheit bleiben wird.

Die Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt iſt ein ſubjektives Buch, inſofern es die ernſte, in ſittlicher Beziehung beinahe puritaniſch ſtrenge Denkweiſe, den ganz und gar in den Intereſſen ſeines Standes und ſeines Berufes aufgehenden Sinn des alten Komödiantenmeiſters in greifbarer Deutlichkeit widerſpiegelt. Was Devrient in ſeinen dramatiſchen Produkten, in den mit geſchickter und bühnenkundiger Hand gearbeiteten, in ihrer ſentimentalen Biederkeit heutzutage aber völlig veralteten bürgerlichen Schauſpielen und Luſtſpielen, die bis in die ſechziger Jahre herein häufige Gäſte auf unſern Bühnen waren (Verirrungen, Treue Liebe u. a.), nicht geweſen iſt: ein Dichter, das wird er zuweilen wohl in ſeiner Kunſtgeſchichte, wo ſeine Darſtellung in einzelnen Teilen — ſo in dem Kabinetſtück des Vorworts — von wirklich dichteriſchem Hauche durchweht wird.

In der Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt, deren künſtleriſcher Wert auch durch die weitern Fortſchritte der Wiſſenſchaft keine Einbuße erleiden kann, hat ſich Eduard Devrient ein literariſches Denkmal errichtet, das ihn überdauern wird.

Und dieſem literariſchen Lebenswerk zur Seite ſteht eine zweite Schöpfung, deren ehrendes Gedächtnis ſich hoch genug in der Kunſtgeſchichte erhebt, um der nivellierenden Tätigkeit der Zeit Trotz bieten zu können, dem literariſch-theoretiſchen Werke gewiſſermaſſen ein praktiſches Gegenſtück: die Reorganiſation und die Leitung des Karlsruher Hoftheaters von 1852 bis 1870.

Um eine Reorganiſation von Grund auf handelte es ſich, als Devrient an die Spitze der Karlsruher Bühne trat; um die Aufrichtung eines völlig neuen Gebäudes auf brach gelegenem und verſumpftem Boden — einem neuen künſtleriſchen Bau, der ſich ſymboliſch gleichzeitig verkörperte in dem neuen Hauſe, das ſich aus den eingeäſcherten Trümmern des durch die Kataſtrophe von 1847 zerſtörten alten Karlsruher Hoftheaters erhob.

Dem neuen künſtleriſchen Bau mußte vor allem eine feſte Grundlage geſchaffen werden in einem auf der klaſſiſchen Literatur ſich aufbauenden Spielplan, der die bis dahin arg vernachläſſigten Werke der Klaſſiker in Schauſpiel und Oper ſyſtematiſch und dauernd in ihre Rechte ſetzte. Liebevollſte Sorgfalt wurde vor allen andern Shakeſpeare zuteil, der damals erſt durch ſorgfältig vorbereitete Aufführungen, durch regelmäßige Pflege und gelegentliche zykliſche Vorführungen in der vollen Schönheit ſeiner überragenden Größe zur Geltung kam. Das Shakeſpeare-Repertoire wurde auf zwanzig verſchiedene Stücke des Dichters ausgedehnt, die faſt durchweg in neuen, einheitlichen Einrichtungen des Direktors auf die Bühne kamen. Gegenüber den freien und willkürlichen Bearbeitungen, wie ſie bis dahin noch vielfach üblich geweſen waren, wurde das Original ſoweit als möglich hergeſtellt, eigenmächtige dichteriſche Zuſätze vermieden, das Ganze in der Hauptſache nur ſceniſch

und techniſch den Bedingungen der modernen Bühne angepaßt. Dadurch wurde für Shakeſpeares Dramen eine Faſſung geſchaffen, die heute freilich infolge allzu ſtarker Kürzungen und mancher unnötigen, vielfach durch eine übertriebene Prüderie diktierten Aenderungen ſchon da und dort veraltet erſcheint, die aber damals einen unleugbaren bedeutenden Fortſchritt bedeutete und den Shakeſpeare-Vorſtellungen der Karlsruher Bühne weithin Anſehen und Ruhm verſchaffte.

Dieſelbe Sorgfalt wurde den deutſchen Klaſſikern gewidmet, deren Werke mit ſeltener Vollſtändigkeit im Spielplan erſchienen. Ein beſonderes Verdienſt erwarb ſich Devrient in der Bühnengeſchichte der Räuber, die er — dem epochemachenden Vorgang der Meininger vorgreifend und entgegen dem damals noch allgemein geübten Brauche — 1800 zum erſtenmal in einer auf der Originalfaſſung fußenden Einrichtung und in dem der Dichtung ſchmählich entzogenen Koſtüm des 18. Jahrhunderts zur Aufführung brachte. In gleicher Weiſe wurde der Aufführung des Don Karlos eine von der Schablone abweichende, literariſch wertvolle neue Faſſung des Dramas zugrunde gelegt. Kleiſts Käthchen brachte Devrient, als der erſte nach Schreyvogel und Laube, in einer würdigen literariſchen Form auf die deutſche Bühne. Von auswärtigen Klaſſikern wurde vor allem Molière mit häufigen Aufführungen des Geizigen und des Tartuffe, Calderon und Moreto mit dem Leben ein Traum, dem Richter von Zalamea und Donna Diana, der Däne Holberg mit den neuerdings wieder da und dort hervorgeholten Komödien: Der geſchwätzige Barbier und Ein Mann, der keine Zeit hat, zu Gaſt geladen. Die Antike war durch Antigone, die deutſche Romantik u. a. durch Tiecks Blaubart vertreten, einem Lieblingswerke Devrients, um deſſen Aufführung in einer von ihm verfaßten Bearbeitung er ſich ſchon in Berlin und Dresden bemüht hatte.

Und Hand in Hand mit der Pflege der Klaſſiker ging eine rege Berückſichtigung des literariſchen Schaffens der Gegenwart. Die beliebten Modeſchriftſteller jener Tage,

Benedix und Birch-Pfeiffer, deren zahlreiche Produktionen in erster Linie die Kosten der leichten Unterhaltung tragen mußten und die den Darstellern von Devrients pädagogischem Standpunkt aus viele fördernden und lehrreichen Aufgaben boten, nahmen freilich einen überbreiten Raum in dem Spielplan ein. Aber daneben kamen auch die Ersten und Besten ihrer Zeit unter Devrients Aegide zum Gehör, und manche unter ihnen verdankten der Karlsruher Bühne und ihrem Führer wertvollste Unterstützung und Förderung. Vor allem hat sich Devrient um Albert Lindner, Gustav Freytag und Otto Ludwig und die endgültige textliche Gestaltung ihrer Bühnenwerke in hohem Grade verdient gemacht. Es gewährt ein Bild von eigentümlichem Reize, in dem Briefwechsel Devrients mit Freytag und Lindner[2]) den Bühnenleiter im intimsten literarischen Verkehre mit den beiden Dichtern zu beobachten und im einzelnen zu erkennen, wie sich der fruchtbare Einfluß dieses Verkehrs bemerkbar macht, wie in gegenseitigem Gedankenaustausch alle kleinen und kleinsten Fragen erwogen werden, bis das Bühnenwerk endlich seine letzte Fassung erhalten hat, in der es mit liebevollster Sorgfalt von Devrient vorbereitet, dem siegreichen Erfolge entgegengeht.

Die erste Karlsruher Aufführung der Journalisten (am 2. Januar 1853) war nach der einige Wochen vorher in Breslau ziemlich flüchtig herausgeworfenen Uraufführung des Stücks nach des Dichters eigner Aussage die eigentliche Probe-Aufführung des klassischen Lustspiels, die das maßgebende Vorbild schuf für die endgültige textliche Gestaltung und die Grundzüge der Inscenierung und Darstellung. Bei dem warmen und lebhaften Interesse, das Devrient dem gesamten literarischen Schaffen der Gegenwart, soweit es von künstlerischem Ernste getragen war, entgegenbrachte, erstaunt es umsomehr, daß die beiden bedeutendsten und stärksten Talente der sogenannten nachklassischen Literaturperiode, Grillparzer und Hebbel, eine beschämend stiefmütterliche Behandlung auf der Karlsruher Bühne erfuhren. In den achtzehn Jahren von Devrients Direktionsführung wurden von Grillparzer einzig Sappho und Medea,

die als dritter Teil der Vließ-Trilogie nicht als ein künſtleriſches Ganzes gelten kann, und auch von Hebbel nur ein Fragment, die beiden erſten Teile der Nibelungen, zur Aufführung gebracht — eine Vernachläſſigung, die durch den Umſtand, daß die Kunſt der beiden großen Dichter ihrer Zeit mit Rieſenſchritten voraneilte, kaum entſchuldigt werden kann, angeſichts der Sympathien, die Devrient dem mit Hebbel vielfach verwandten herben Realismus Otto Ludwigs entgegenbrachte. In Devrients Zurückhaltung gegen Hebbel ſpielten allerdings ſeine in einer gewiſſen engherzigen Pedanterie befangenen Anſchauungen über die moraliſche Aufgabe der Schaubühne wohl eine nicht zu unterſchätzende Rolle.

Zur Durchführung ſeiner künſtleriſchen Intentionen bedurfte Devrient einer vollkommenen Neugeſtaltung und Neuſchulung ſeines Perſonals. Zu den wenigen brauchbaren Elementen, die er bei ſeinem Dienſtantritt vorfand, gewann er im Laufe der folgenden Jahre eine Reihe friſcher jugendlicher Talente, aus denen er ſich, meiſt durch perſönliche Belehrung, den Stamm ſeines Perſonals heranbildete. Der glückliche Zufall, der ja bei Engagements- und Perſonalfragen eine ſehr bedeutende Rolle ſpielt, unterſtützte Devrient, indem er ihm einige Talente allererſten Ranges zuführte — vor allem Rudolf Lange und deſſen nachmalige Gattin Johanna Scherzer, ſpäter Oskar Höcker u. a. — die den an ſie herantretenden glänzenderen finanziellen Anerbietungen widerſtanden um des Reizes willen, ihre Kräfte an der ſich bald eines vortrefflichen Rufes erfreuenden Bühne Devrients zu ſchönſter Blüte entfalten zu können.

Wohl mochte Devrient manchen harten Strauß zu beſtehn haben, wenn es ſich darum handelte, den Ehrgeiz des einzelnen, der ſich am unrechten Platz in den Vordergrund zu drängen ſuchte, in die gebührende Stellung im Enſemble zurückzuweiſen. Denn das war das erſte, was der Künſtler in der Schule Devrients zu lernen hatte: daß es nicht ſeine Sache ſei, zu glänzen und hervorzuſtechen, ſondern in beſcheidener Selbſtbeſchränkung dem Dichter zu geben, was des Dichters war. Alles Virtuoſenhafte und Aufdringliche in der Schauſpielkunſt

hatte zu verſchwinden zugunſten des vornehm abgeſtimmten Zuſammenſpiels.

Wie auf dem Gebiete des Schauſpiels, ſo wurde auch auf dem der Oper, wo Joſeph Strauß, ſpäter Wilhelm Kalliwoda und Hermann Levi den Dirigentenſtab führten, ein vollſtändig neues Repertoire aufgebaut. Gluck, der dem Karlsruher Publikum bis dahin ein Fremdling geweſen war, hielt mit ſeinen hervorragendſten Schöpfungen und in ſtilgerechten Aufführungen ſeinen ſiegreichen Einzug; neben Webers gangbaren Bühnenwerken wurde namentlich Mozart in möglichſter Vollſtändigkeit dem Spielplan einverleibt. Der künſtleriſchen Neubearbeitung der Texte, der Herſtellung der Originalrezitative an Stelle eines durch poſſenhafte Zuſätze entſtellten Dialoges wurde liebevollſte Sorgfalt zugewendet. Des dahingeſchiedenen Freundes Mendelsſohn wurde durch ſceniſche Aufführungen des Loreley-Fragmentes, der erſten Walpurgisnacht und der Heimkehr aus der Fremde in pietätvoller Weiſe gedacht. Dem Verſtändnis für Richard Wagners gewaltiges Reformwerk wurde durch zahlreiche Aufführungen ſeiner ältern Schöpfungen, mit denen die Namen von Adolf Grimminger, Ludwig Schnorr von Karolsfeld, Malvina Garrigues und Joſeph Hauſer unlösbar verbunden ſind, in energiſcher Weiſe vorgebaut, ohne daß Devrient ſelbſt ſtarke innere Sympathien für die Beſtrebungen des Dichterkomponiſten gehabt zu haben ſcheint. Die franzöſiſche und italieniſche Oper war in allen ihren beſſern Werken vertreten; nur Gounods Margarete, die Devrient als eine Verballhornung des größten deutſchen Gedichtes betrachtete, verweigerte er entgegen dem Drängen des Publikums den Eintritt auf die Karlsruher Bühne.

Was Devrient in den achtzehn Jahren ſeiner Direktionsführung geleiſtet hat, konnte er nur dadurch erreichen, daß er nominell und tatſächlich der einzige und oberſte Leiter des Inſtitutes war; er war ſein eigner Oberregiſſeur und Dramaturg, er hielt die Fäden der ſämtlichen Reſſorts in ſeinen Händen und war mit dem geſamten Betrieb bis in die kleinſten Einzelheiten hinein aufs innigſte verwachſen. Er hat gezeigt, was

erreicht werden kann, wenn die unbeschränkte oberste Leitung eines Kunstinstituts in den richtigen Händen liegt; er hat deutlich die Wege gewiesen, die beschritten werden müssen, wenn eine Bühne in einheitlichem künstlerischem Geiste geleitet werden soll.

Es wäre ein Irrtum zu glauben, daß Devrient in Karlsruhe leichte Arbeit hatte, daß sein künstlerisches Reformwerk einen sehr fruchtbaren Boden in Karlsruhe vorfand. Um die Verdienste ganz zu würdigen, die sich Großherzog Friedrich durch die Berufung Devrients und in noch höherem Maße durch die energische Durchführung des einmal von ihm gewählten Programms, durch eine kraftvolle Unterstützung der neuen Direktion erworben hat, muß man sich die außerordentlichen Schwierigkeiten und Hemmnisse vergegenwärtigen, gegen die Devrient namentlich in den ersten Jahren seines Wirkens unablässig zu kämpfen hatte. Schritt für Schritt, in langsamem, mühevollem Ringen mußte er die Vorurteile und die offenkundige Abneigung des Publikums in Teilnahme an seiner künstlerischen Arbeit zu verwandeln suchen. Es war in Wirklichkeit immer nur ein kleines Häuflein ernsterer Kunstfreunde und Kunstkenner, die den Wert von Devrients Leistungen zu würdigen und die Bedeutung seines Reformwerks zu schätzen wußten. Die große Masse des Publikums stand den Bestrebungen Devrients, dem strengen und ernsten Geiste, der aus seiner Theaterleitung sprach, wie jedem vornehmen künstlerischen Wirken, das darauf verzichtet, dem Geschmack der Majorität zu schmeicheln, entweder gleichgültig oder aber direkt ablehnend und feindselig gegenüber. Die umfangreiche und konsequente Pflege der klassischen Literatur, insbesondere der Shakespeareschen Dramen, wurde als rücksichtslose Vergewaltigung des Publikums empfunden und die häufigen Wiederholungen gut studierter Vorstellungen, durch die Devrient den nur nach Neuigkeiten lüsternen Sinn der Theaterbesucher an den Reiz eines abgerundeten Schauspiel-Ensembles zu gewöhnen suchte, bildeten den Gegenstand unablässiger Klagen und Vorwürfe gegen die Direktion.

Aber Devrient ließ ſich nicht entmutigen; mit unerſchütterlicher Energie hielt er an dem Grundſatz feſt, daß es Aufgabe einer künſtleriſch geleiteten Bühne iſt, den Geſchmack des Publikums zu bilden und heranzuziehen; er ſetzte in Wirklichkeit um, was er ſchon 1838 an Ludwig Tieck geſchrieben hatte: „So unähnlich der Künſtler dem Prediger ſein ſoll, darin muß er ihm gleichſtehn, daß er den Leuten zeige, was ſie erfahren ſollen, nicht was ſie erfahren wollen.“

Wohl auf keinem andern Gebiete geiſtigen Schaffens wird ſo viel Mißbrauch getrieben mit dem beliebten Wort von der „guten alten Zeit“ wie auf dem des Theaters; auf keinem andern Gebiet erſcheint die Vergangenheit im Vergleich zu der Gegenwart ſtets in ſo roſenrotem Lichte, wie auf dem des Theaters. Der tranſitoriſche Charakter der Schauſpielkunſt verbietet es, die Leiſtungen der Vergangenheit nachzuprüfen. Dieſe Erfahrung könnte mißtrauiſch machen, auch in der Beurteilung der Devrientſchen Theaterzeit, wenn nicht durch erſte und beſte Namen, durch Männer wie Ernſt Roſſka, durch Guſtav Freytag u. a. bezeugt wäre, daß der Ruf, den die Vorſtellungen der Karlsruher Bühne unter Devrient genoſſen, verdient war.

Guſtav Freytag ſagte zu Devrient, als dieſer ſich 1852 dazu anſchickte, dem Ruf an das Karlsruher Theater Folge zu leiſten: „Folgen Sie Ihrem Berufe! Aber Eines tun Sie mir zuliebe: denken Sie nicht zu gut von den Menſchen und ſeien Sie Despot!“

Dieſe Mahnung hat Devrient nicht außeracht gelaſſen.

Er war in ſeiner beruflichen Tätigkeit eine Herrennatur, hart und rückſichtslos bis zur Schroffheit und Grauſamkeit, wenn es galt, das durchzuſetzen, was ihm zur Erreichung ſeiner künſtleriſchen Ideale notwendig ſchien. Jede perſönliche Rückſicht mußte ſchweigen, wo ein ſachliches Intereſſe in Frage kam und wo ihm eine Maßregel notwendig ſchien zur Aufrechterhaltung der von ihm gehandhabten ſtrengen künſtleriſchen Disziplin.

Die rückſichtsloſe Energie, womit Devrient aus einem Chaos geordnete und erſprießliche künſtleriſche Zuſtände ſchuf,

die Energie, die ſcheinbar oft herzlos in perſönlichen Fragen ausſchließlich dem Intereſſe der Sache zu dienen ſuchte, berührte in der Tat ſehr häufig die Grenzlinie des Despotismus. Dieſer Despotismus freilich wurde willig getragen, da er in einer überlegenen literariſchen Bildung, in einem überlegenen künſtleriſchen Können ſeine Stütze fand und in einem unanfechtbaren Gerechtigkeitſinn — einem Gerechtigkeitſinn, der nur in der letzten Zeit ſeines Wirkens, als der eigne Sohn auf dem Wahlplatz ſtand, ins Wanken geriet und das bis dahin unangetaſtete Anſehen des Bühnenoberhaupts zu erſchüttern drohte. Ob und inwieweit der Gedanke an den Sohn und deſſen künſtleriſche Förderung bewußt oder unbewußt mitſpielte, als Devrient ſich 1809 dazu verleiten ließ, mit dem württembergiſchen Hof wegen Uebernahme der oberſten Leitung des Stuttgarter Hoftheaters in Verbindung zu treten, wird mit Sicherheit wohl kaum zu entſcheiden ſein. In jedem Fall bieten die Vorgänge vom März und April des Jahres 1809, die in Devrients Verhalten gegen ſeinen fürſtlichen Gönner nicht jene unumwundene Offenheit zeigen, wie ſie dieſer um ihn verdient hatte — Vorgänge, die mittelbar wenigſtens den allzufrühen Rücktritt Devrients von dem ihm mittlerweile verliehenen Poſten des Generaldirektors im Januar 1870 im Gefolge hatten — ein unſchönes Blatt in dem ſonſt ſo korrekt geführten Lebensbuche Devrients.

Es konnte nicht fehlen, daß eine ſo ſtarre und eigenmächtig ihre Ziele verfolgende Perſönlichkeit wie die Devrients neben aufrichtiger Verehrung und Bewunderung auch viel Feindſchaft und Haß heraufbeſchwor — Feindſchaft, deren gehäſſige Urſache in den meiſten Fällen wohl in dem kleinen Denken ſeiner Widerſacher zu ſuchen war.

Wenn wir heute, wo das Perſönliche an dem Bilde des Künſtlers für uns bereits in graue Nebelfernen zurückzuweichen beginnt — vor wenigen Jahren war ſchon ein Vierteljahrhundert darüber verfloſſen, ſeit die ſterbliche Hülle des am 4. Oktober 1877 Dahingegangenen zum Karlsruher Friedhof getragen wurde — wenn wir heute das Geſamtbild des Menſchen und Künſtlers in gefeſteter Geſtalt zu erfaſſen ſuchen, ſo verflüchtigt ſich für

dieser Auge alles Kleine und Bresthafte gegenüber der erquickenden Fülle des Erfreulichen und Trefflichen, das dem künstlerischen Wirken von Eduard Devrient entströmt.

Dem von Freundesseite gegen Devrient vielfach erhobenen Vorwurf, daß sein Wirken in dem abseitsliegenden Karlsruhe verlorene Mühe sei, da es nicht auf das deutsche Theaterleben im großen einwirke, wußte Devrient zu entgegnen, daß Karlsruhe das einzige Hoftheater sei, dessen Fürst seinem Programm die Möglichkeit der Verwirklichung gegeben habe. Hier allein sei es ihm möglich gewesen, den Beweis zu erbringen, daß eine auf das Ideal gerichtete, konsequente Theaterführung selbst unter den ungünstigsten Umständen möglich sei.

„Diesen Erweis zu führen", fährt Devrient in seinen Aufzeichnungen fort, „halte ich für meine Lebensaufgabe, darum setze ich getrost meine letzten Jahre und letzten Kräfte an die Karlsruher Direktion und überlasse die Wirkung meiner Arbeit — ob groß, ob klein — dem großen Haushalt im Laufe der Dinge."

Was Devrient hier als seine Lebensaufgabe bezeichnet, hat er erfüllt.

In der Erfüllung dieser Aufgabe liegt das ideale Moment, das der Direktionsführung Devrients typische und ewig-gültige Bedeutung gibt; das ideale Moment, das die Erinnerung an den Geschichtschreiber der deutschen Schauspielkunst, über die Zeit seines Erdenwirkens hinaus, auch in der Geschichte der deutschen Theater und ihrer Leitungen lebendig erhält.

Regieſünden.

Das wachſende Verſtändnis für die Wichtigkeit und Bedeutung der Regieführung hat die Entwicklung dieſer Kunſt namentlich ſeit den Tagen der Meininger theoretiſch und praktiſch in vieler Beziehung bedeutend gefördert. Aber die Vervollkommnung, die die Kunſt der Inſcenierung nach der einen Seite erfahren hat, iſt ihr nach der andern vielfach zum Verhängnis geworden. Das Beſtreben, dem Bühnenbild durch Dekoration, Möblierung, Beleuchtung, Koſtüm, Komparſerie und alles, was mit der äußern Inſcenierung zuſammenhängt, ein möglichſt vollkommenes und der Wirklichkeit nachgebildetes Ausſehen zu geben, hat die Regie in Verbindung mit dem auch auf dieſem Gebiete immer mehr überhandnehmenden Naturalismus in eine häufige Uebertreibung, in ein ſtörendes Zuvieltun hineingetrieben. Anſtelle des zum großen Teile glücklicher Weiſe überwundenen Virtuoſentums der Schauſpielkunſt iſt in vielen Fällen ein Virtuoſentum der Regie getreten, das ſich ſelbſtgefällig in den Vordergrund zu drängen ſucht, anſtatt ſich mit der dienenden Rolle zu beſcheiden, die auch ihr wie allen andern Faktoren in dem Geſamtorganismus des Theaters zufällt. Man vergißt vielfach, daß die Regie die beſte iſt, deren Leiſtungen dem Laien wie etwas Selbſtverſtändliches erſcheinen und ſich ihm an keiner Stelle auffällig vor die Augen drängen.

In der Regieführung unſrer Bühnen tritt ein charakteriſtiſcher, ſich immer wiederholender Zug zutage: der Uebereifer der Regie, dem Publikum Dinge und Vorgänge zu verdeutlichen, deren Verdeutlichung nicht nur völlig entbehrlich, ſondern in den meiſten Fällen geradezu ſchädlich iſt. Die Regie geht von dem verkehrten Streben aus, dem Publikum die Phantaſietätigkeit im Theater zu erſparen und anſtatt, wie es ihr gutes Recht

ist, an deren Mithilfe zu appellieren, ihm alles in realistischer Deutlichkeit und Tageshelle vor die Augen zu rücken. Dabei vergißt sie, daß durch die kleinen und meist kleinlichen Realitäten, in deren naturgetreuer Vorführung sie ihre Kraft vergeudet, sehr vielfach Unwahrscheinlichkeiten geschaffen werden, die gerade durch den Realismus des betreffenden Vorgangs scharfes Licht erhalten; sie vergißt ferner, was das Wichtigere ist, daß sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers von dem Wesentlichen auf Aeußerlichkeiten ablenkt und die Nebensache zur Hauptsache erhebt; sie vergißt endlich, daß sie vielfach gerade das Gegenteil von dem erreicht, was sie bezweckt, und die Stimmung, die sie schaffen möchte, mehr oder minder zerstört.

An die Stelle doktrinärer Theorien möge das lebendige Beispiel treten.

In der Schlußscene von Hauptmanns Versunkener Glocke sucht die Regie einiger Bühnen die Wirkung dadurch zu heben, daß sie etwa nach den Worten:

Heinrich. Führt mich hinunter still:
Jetzt kommt die Nacht, die alles fliehen will.
Rautendelein. Die Sonne kommt!

— eine wirkliche Sonne am Horizont aufgehen läßt, die bis zum Fallen des Vorhangs die ganze Bühne mit ihrem grellen Licht überstrahlt. Die natürliche Folge ist, daß sich die Aufmerksamkeit des gesamten Publikums dem interessanten Vorgang des Theatersonnenaufgangs zuwendet, während die letzten Worte des sterbenden Glockengießers und seines elbischen Liebs im Strahlenmeer der elektrischen Sonne unbeachtet verklingen. Die ganze Symbolik des Schlusses, die ihren Höhepunkt erreicht in Heinrichs letzten Worten:

Hoch oben: Sonnenglockenklang!
Die Sonne . . . Sonne kommt! — Die Nacht ist lang —

wird natürlicherweise zerstört, wenn die Augen des Zuschauers, wie nicht anders möglich, durch die abscheuliche Realität der knallgelben Theatersonne in Anspruch genommen und im wörtlichen Sinne geblendet werden. Die helle Tagesbeleuchtung, die diese

Sonne mit sich bringt, widerstreitet zudem der Stimmung jener Scene, die das ahnungsvolle Halbdunkel des ersten Morgengrauens erheischt, in das sich höchstens bei Heinrichs letzten Worten, entsprechend der Vorschrift des Dichters, der erste leise Hauch der Morgenröte mischen darf. Der wirkliche Sonnenaufgang darf vom Zuschauer nur geahnt werden; seine ganze Aufmerksamkeit muß auf die seelischen Vorgänge in der Brust des Sterbenden gerichtet sein, der in symbolischem Einklang mit dem bevorstehenden Naturereignis Sonnenglockenklang in den Sphären zu vernehmen glaubt.

Wie hier der Sonnenaufgang, so ist es an andrer Stelle der Untergang der Sonne, der die Bühnen zu unangebrachten Regiekünsten zu verführen pflegt. In der stimmungsvollen Schlußscene von Maeterlincks Pelleas und Melisande wird das Fenster geöffnet, und die letzten Strahlen der über dem Meere versinkenden Sonne überfluten die rührende Gestalt Melisandens, die auf dem Sterbelager ruhend die letzten Atemzüge ihres armen, schmerzgequälten Daseins verhaucht. In der Aufführung des Stücks am Neuen Theater in Berlin ist diese Scene derart geordnet, daß das Fenster in der Hinterwand des Gemaches liegt; als der Vorhang davor geöffnet wird, erblickt man durch die hohe, breite Oeffnung des romanischen Bogens das tiefblaue Meer mit der untergehenden Sonne, deren glutrote Scheibe zum Teil bereits im Ozean versunken ist. Dieses landschaftliche Bild wird durch die volle Beleuchtung, die es erhält, und den Gegensatz des halbdunkeln Gemaches davor auf das wirksamste hervorgehoben; es wird für das Auge des Zuschauers zum Mittelpunkt der Scene. Melisande selbst aber, die Hauptfigur, liegt vorn zur Seite in dem Halbdunkel ihres Himmelbetts und entzieht sich dem Auge zugunsten des dekorativen Bildes, das ihm gezeigt wird. Der Mißgriff ist um so schlimmer, als die Scheibe der untergehenden Sonne auf den Prospekt gemalt ist, ihr allmähliches Verschwinden hinter dem Meer also nicht ermöglicht werden kann. Da das Versinken der Sonnenscheibe, sobald sie den Rand des Meeres berührt, nur der Vorgang weniger Minuten ist, wird das Publikum,

das den größten Teil der Scene hindurch das Schauspiel der unverändert über dem Meeresspiegel stehenden Sonne genießt, recht deutlich auf die realistische Unmöglichkeit dieses scenischen Bildes hingewiesen. Die Unmöglichkeit dieses Bildes im Drama, dem Kunstwerk der Bewegung, wird dem Zuschauer dadurch noch besonders zum Bewußtsein gebracht, daß im Text ausdrücklich von dem Untergang der Sonne die Rede ist („Die Sonne geht dort im Meere unter"). Der Fehler liegt natürlich ebenso sehr in dem Mißgriff des Dekorationsmalers, der die Sonne auf dem dekorativen Hintergrund in dem denkbar ungeeignetsten Moment, in dem, wo mit ihr unabweislich der Begriff der Bewegung verbunden ist, zur Darstellung bringt, wie in der ganzen künstlerischen Anordnung der Scene. Das Fenster muß zur Seite liegen, von hier muß der rötliche Widerschein der untergehenden Sonne in das Gemach dringen und die Gestalt der auf dem Lager ruhenden Melisande umfließen. Nur auf diese Weise kommt der dichterische Zauber der Scene zu seinem Recht.

Der Auf- und Untergang der Theatersonne ist ein Kunststück, dessen Vorführung auf unsre Regisseure eine ganz besondre Anziehungskraft zu üben scheint. Auch das Vorspiel zum zweiten Teil des Faust wird mit Vorliebe dazu benutzt, das Publikum, während Faust in dem Monolog „Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig" die Tiefen seines Innern erschließt, durch das allmähliche Aufsteigen der Sonne am Horizont in kurzweiliger Weise zu unterhalten. Weit richtiger würde natürlich der Darsteller des Faust bei der Schilderung des Sonnenaufgangs in die Kulisse blicken, dieser selbst aber wäre nur durch den Wechsel der Beleuchtung anzudeuten. Die scenische Darstellung des Sonnenaufgangs ist eine Versündigung gegen das Dichterwort — trotz Goethe und trotz Eckermann, der in seiner Bühnenbearbeitung von Faust am Hofe des Kaisers[1]) bei Fausts Worten „Sie tritt hervor!" die Bühnenanweisung einfügt „Die Sonne tritt glänzend hervor" und den ersten Akt durch die Bemerkung einleitet: „Goethe hielt sehr viel auf den Sonnenaufgang, und es wäre hübsch, wenn die

wachſende Helle des anbrechenden Tags und das wirkliche Hervortreten einer blendenden Sonne auf unſerm Theater auszuführen wäre, woran nicht zu zweifeln iſt."

Mit derſelben Berechtigung könnte die Regie ſich auch verſucht fühlen, den „Waſſerſturz", den Fauſt „mit wachſendem Entzücken" ſchaut, der „hoch in die Lüfte Schaum an Schäume ſauſt", auf der Bühne ſelbſt, jedenfalls zur großen Befriedigung der Zuſchauer, zur Darſtellung zu bringen!

Eckermann ſcheute allerdings auch davor nicht zurück und meinte in einer Anmerkung zu ſeiner Bearbeitung, der Waſſerfall „wäre wohl zu machen". Die Theatergeſchichte hat ihm Recht gegeben: auch der Waſſerfall iſt auf der Bühne zum Ereignis geworden, ſei es nun, daß man ſich zu dem unglücklichen Ausweg entſchloß, das beweglichſte und ruheloſeſte aller Naturphänomene auf den Hintergrund zu malen, ſei es, daß man, wie bei den Rheiniſchen Goethe-Feſtſpielen, die dem fortgeſchrittenen Naturalismus der heutigen Kunſt näher liegende Löſung verſuchte, einen praktikabeln Waſſerfall mit wirklichem Waſſer in die Mitte der Bühne zu bauen. Man kann das gewaltige Bild des hoch in die Lüfte ſchäumenden Waſſerſturzes, das Fauſts Schilderung in der Phantaſie des Hörers hervorruft, nicht wirkſamer in das kleine Reich der Theaterpappe und der kleinlichen Kuliſſenkünſte herabziehen, als durch den Anblick der kaſchierten Felſen und des zahm darüber herabplätſchernden Wäſſerchens, der das Auge des Zuſchauers hier ergötzte. Daß doch die Bühne ſich ſtets der Grenzen ihres Könnens bewußt bliebe und ſich ſtatt zu verſuchen, Unmögliches ſceniſch darzuſtellen, auf diskrete Andeutungen beſchränkte, die betreffenden Vorgänge ſelbſt aber hinter die Scene verlegte und ihre Ausmalung dem Dichterwort und der Phantaſie des Hörers überließe!

Der Schluß der Verſunkenen Glocke wird nach dem beſtehenden Bühnenbrauche noch mit einer andern Regienuance ausgeſtattet. Die Dichtung ſchließt mit den letzten Worten des ſterbenden Glockengießers; Rautendelein iſt an der Seite des Geliebten zur Erde geſunken; mit Heinrichs letztem Wort hat

der Vorhang ſich zu ſchließen. Die Regie aber, von löblicher Sorge getrieben, daß der Zuſchauer über einen wichtigen Punkt des Stücks im unklaren bleiben möchte, fügt eine kleine ſtumme Scene an: Rautendelein erhebt ſich von der Seite des Toten, wankt in beredtem ſtummem Spiel zum Brunnen und ſteigt mit ſchmerzlichem Gebahren in den Trog hinab: jetzt erſt fällt der Vorhang. Dieſer Fall zeigt alle typiſchen Merkmale der über das Ziel hinausſchießenden Deutlichkeitsregie. Zunächſt iſt das weitere Schickſal Rautendeleins für den Zuſchauer ganz und gar gleichgültig; ob ſie nach dem Tode des Geliebten zu ihrem Froſchkönig zurückkehren wird oder nicht, bietet nicht das geringſte Intereſſe. Wird aber ihre Rückkehr in realer Weiſe auf der Bühne vorgeführt, ſo wird dadurch unvermeidlich der Gedanke an andre Realitäten wachgerufen. Der realiſtiſch veranlagte Zuſchauer wird ſich fragen, warum ſich Rautendelein, nachdem ihr Geliebter die Augen kaum geſchloſſen hat, ſo außerordentlich beeilt, an die Seite ihres wenig reizvollen Gemahles zurückzukehren. Mit dem Hinabſteigen Rautendeleins in den Brunnen verbindet ſich naturgemäß die Erinnerung an die groteske Figur des Froſchkönigs, und in den tiefernſten Schluß des Gedichtes wird durch dieſe Gedankenverbindung ein leiſer, wenn auch nur entfernt anklingender, humoriſtiſcher Ton hineingetragen.

Das eben iſt der Fluch der kleinlichen Realität auf dem Theater, daß ſie Gedanken an andre kleinliche Realitäten wachruft. Es iſt die alte Erfahrung, gegen die unabläſſig auf dem Theater geſündigt wird: der Zuſchauer ſieht einen ſchön gemalten Gartenproſpekt, und er glaubt an die Realität des Gartens; der Regiſſeur ſetze vor den Proſpekt einen lebenden Buſch mit wirklichen Roſen, und der Zuſchauer erkennt alsbald, daß der Garten bemalte Leinwand iſt, und wird daran erinnert, daß auf dem Boden ſtatt der Holzdielen der Bühne gelber Gartenſand liegen müßte.

Das Wichtigſte bei dem vorliegenden Fall iſt natürlich dies, daß die Aufmerkſamkeit des Hörers in einem Augenblick, wo ſie ganz auf das geiſtige Moment der Dichtung gerichtet

ſein müßte, zerſtreut und auf eine nebenſächliche und unwichtige Aeußerlichkeit abgelenkt wird.

Sollte dieſer Schluß des Stücks den Intentionen des Dichters entſprechen und vielleicht bezwecken, einen tiefſinnigen Symbolismus der Dichtung — man denke an die Deutungen Rautendeleins! — zum Ausdruck zu bringen, ſo wäre dem zu entgegnen, daß ſolch eine Symbolik von dem naiven Hörer auf keinen Fall verſtanden wird und daß davon auf dem Theater nichts als der ganz reale Vorgang von Rautendeleins Rückkehr zu ihrem Waſſermanne übrig bleibt.

Weit naheliegender iſt freilich der Verdacht, daß an dieſem Bühnenſchluß der Verſunkenen Glocke die berühmten Darſtellerinnen des Rautendelein beteiligt ſind. Auf alle Fälle kommt jene Schlußpantomime dem egoiſtiſchen Wunſche mancher Darſtellerin, nach Heinrichs letzten Worten die Aufmerkſamkeit des Publikums noch einmal auf ſich zu lenken, mit auffallender Bereitwilligkeit entgegen. Iſt dieſe Vermutung begründet, ſo fühlt man ſich lebhaft an jenen berühmten engliſchen Shylock-Spieler erinnert, der nach Jeſſikas Entführung zu ſeiner Wohnung zurückkehrt und pantomimiſch in dem verlaſſenen Hauſe Einlaß begehrt, um durch dieſe eingelegte ſtumme Scene ſeine eigne Perſon dem Publikum vor Fallen des Vorhangs noch einmal in Erinnerung zu bringen.

Zahlreich ſind die Beiſpiele von Regieſünden in den Vorſtellungen der klaſſiſchen Stücke. Es gibt kaum *eine* ſolche Aufführung, die dem aufmerkſamen Beobachter nicht einiges Material zur Charakteriſtik der Deutlichkeitsregie an die Hand gäbe. Dieſe Regiemätzchen, die ſich mit ſtaunenerregender Zähigkeit in den Vorſtellungen einniſten, ſind um ſo ſchwerer zu bekämpfen, als ihnen bei den Klaſſikern ſehr häufig die geheiligte Macht der Tradition, eine der verhängnisvollſten Mächte in dem ewig rückſtändigen Kulturleben des deutſchen Theaters, zur Seite ſteht.

Einen der bekannteſten und lehrreichſten Fälle bietet in Schillers *Tell* die Ermordung Geßlers in der hohlen Gaſſe. Dieſe Scene iſt ein techniſcher Meiſtergriff des Dichters. Sie lenkt die ganze

Spannung des Hörers auf den Dialog zwiſchen Geßler und Armgart; der unſichtbar im Hinterhalt lauernde Tell wird völlig vergeſſen. Indem das Geſpräch ſich mit echt dramatiſcher Spannkraft entwickelt, zeigt ſich Geßlers Tyrannennatur noch einmal in ihrer ganzen rohen Brutalität; obgleich ſein Schickſal durch Tells Hinterhalt bereits entſchieden iſt, erhält die Situation wenigſtens ſcheinbar dramatiſchen Charakter; der Zuſchauer hat das Gefühl, als ob der Vogt ſich ſelber ſein Schickſal bereite, mit fieberhafter Spannung verfolgt ſein Auge die ſich immer ſchärfer zuſpitzende Situation; in frevleriſchem Uebermut ſchwelgt Geßler in neuen Gewaltplänen zur Knechtung des Volks — da durchbohrt überraſchend, von unſichtbarer Hand geſendet, erſchreckend zugleich und befreiend, der Todespfeil die Bruſt des Tyrannen.

Man kann die Abſichten des Dichters nicht törichter verkennen und zugrunde richten, als durch das auf den Theatern eingebürgerte Mätzchen, daß Tell, entgegen den klar ausgeſprochenen ſceniſchen Vorſchriften, ſchon während der Armgart-Scene, lange vor der Kataſtrophe auf dem Felſen ſichtbar wird, hier vor den Augen des Publikums ſeine Vorbereitungen zum Schuſſe trifft und ſichtbar den Todespfeil auf Geßler entſendet. Die natürliche Folge dieſer Einrichtung liegt auf der Hand: ſobald Tell ſich auf dem Felſen zeigt, richtet ſich die Aufmerkſamkeit des Publikums auf ihn und das, was er vornimmt; das Geſpräch Geßlers mit Armgart wird nurmehr mit halbem Ohr gehört; die dramatiſche Spannung der Scene und das Ueberraſchende des wie ein Gottesgericht hereinbrechenden Schuſſes geht verloren.

Gerade dadurch, daß der Dichter ſeinen Helden während des Schuſſes vor den Augen des Zuſchauers verbirgt und den Pfeil aus unſichtbarer Höhe, wie ein Gottesurteil, die Bruſt des Vogtes durchbohren läßt, mildert er mit feinem künſtleriſchem Takt das Heikle und Peinliche, was Tells Meuchelmord trotz aller Sophismen ſeines Monologes für unſer Empfinden bis zu einem gewiſſen Maße anhaftet. Die Regie unſrer Bühnen bewirkt durch ihre Einrichtung das Gegenteil: indem ſie Tell

während der Vorbereitungen zu ſeiner Tat dem Publikum vor Augen ſtellt und zeigt, wie er hinterrücks geborgen den Pfeil gegen den Wehrloſen und Nichtsahnenden entſendet, rückt ſie den Meuchelmord in die denkbar hellſte Beleuchtung.

Dazu kommt weiter, daß Geßlers ahnungsvoller Todesſeufzer „Das iſt Tells Geſchoß“ ſeine Wirkung einbüßt und ſogar die Grenze des Lächerlichen zu ſtreifen droht, wenn es für ihn nur einer kleinen Wendung des Kopfes bedarf, den Urheber des Schuſſes in voller Leiblichkeit vor ſich zu ſehen.

Daß endlich Tells Worte „Du kennſt den Schützen, ſuche keinen andern!“ — die Stelle, wobei er nach des Dichters Vorſchrift ſichtbar auf dem Felſen erſcheinen ſoll — ein gut Teil ihrer zündenden Kraft verlieren, wenn er ſchon eine geraume Weile vorher zu ſehen war, iſt ebenſo einleuchtend wie ſelbſtverſtändlich. Wie man auch dieſe beliebte Regienuance betrachten und beleuchten mag: es iſt ſchwer zu entſcheiden, von welcher Seite ſich die darin zutage tretende Verſtändnisloſigkeit für die Abſichten des Dichters am glänzendſten offenbart.

Eine Regie, die Tell in der üblichen Weiſe auf dem Felſen erſcheinen läßt, berückſichtigt in ihren Anordnungen den Standpunkt des Kindes, das ſich in erſter Linie für die Aeußerlichkeiten der Handlung intereſſiert und das alle kleinen, begleitenden Nebenumſtände fürs Leben gern zu ſehen wünſcht.

Dieſe Regie für die Kinder hat eine geradezu typiſche Bedeutung in unſrer theatraliſchen Kunſt; man begegnet ihren Spuren unabläſſig auf den Bühnen. Sie geht von dem Beſtreben aus, dem Publikum auch das Unwichtigſte und Nebenſächlichſte mit peinlicher Gewiſſenhaftigkeit vor Augen zu ſtellen. Sie behandelt das Publikum wie ein großes Kind, dem man alles, auch das Selbſtverſtändliche, erklären muß.

Dieſe Art von Regie ſteht auf einem ähnlichen Standpunkt, wie die Kunſt des Schauſpielers, der in Vortrag und Mimik fortwährend unterſtreicht, der ſich verpflichtet fühlt, dem Publikum jeden Scherz und jede Pointe durch Ton, Mienenſpiel, vorbereitende Pauſen ꝛc. beſonders zu erklären und

verständlich zu machen; eine Art von Kunst, die von der Annahme auszugehn scheint, daß das Publikum sich aus einer Elite von Schwachköpfen zusammensetze. Das Publikum aber hat bekanntlich das Recht, sich dies zu verbitten; es hat das Recht zu verlangen, daß man Intelligenz und Phantasie bei ihm voraussetze.

Einer ähnlichen Versündigung gegen die klare Absicht des Dichters wie bei Geßlers Ermordung macht sich die Regie in der Scene des Apfelschusses vielfach schuldig. Auch hier wendet Schiller den glücklichen Kunstgriff an, die Aufmerksamkeit des Zuschauers von Tell während dessen Vorbereitungen zum Schusse abzuziehen und sie einer andern Personengruppe zuzulenken. Dazu dient der Streit, der zwischen Geßler und Rudenz auszubrechen droht. Der Wortwechsel zwischen beiden steigert sich echt dramatisch zu atemraubender Heftigkeit — da verkündet, unvermutet und überraschend, Stauffachers Ruf „Der Apfel ist gefallen!“ den glücklichen Ausfall des Schusses. Auch bei diesem technischen Meistergriff müßte die Regie die Absichten des Dichters dadurch unterstützen, daß sie während jener Zwischenscene die Figur Tells durch die ihn umdrängenden Landleute deckt und die letzten Vorbereitungen zum Schusse den Augen des Zuschauers entzieht; die ganze Aufmerksamkeit muß sich dem Streite zwischen Geßler und Rudenz zuwenden. Statt dessen ist es Brauch, daß Tell während jenes retardierenden Zwiegesprächs ungedeckt, ganz vorn an der Rampe steht, sich mit rollenden Augen und beredtem Mienenspiel zum Schusse rüstet und dadurch die Aufmerksamkeit des Publikums ausschließlich auf sich zieht, während des Vogtes Zank mit Rudenz mehr oder minder unbeachtet im Winde verhallt. Die kluge Absicht des Dichters wird ganz und gar zugrunde gerichtet.

Es ist bezeichnend für die Indolenz des Theaters und seiner Matadore gegenüber der Literatur und für die vollständige Wirkungslosigkeit alles dessen, was auf dem Gebiete des Theaters selbst von berufenster Seite geschrieben wird, daß die soeben besprochenen Regie- und Schauspielermätzchen, die noch heute in der Aufführung des Wilhelm Tell ihr Wesen treiben,

ſchon von Tieck in ſeinen Dramaturgiſchen Blättern[2]) mit eingehender Begründung gerügt worden ſind, einem Buche, deſſen Inhalt für jeden Theaterangehörigen zum eiſernen Beſtande ſeines Wiſſens gehören müßte.

Ein ähnlicher Fall, wie bei der Scene in der hohlen Gaſſe liegt bei Poſas Erſchießung in Don Karlos vor. Nach Schillers ausdrücklicher Vorſchrift erfolgt hier ein Schuß durch die Gittertür, ohne daß der Urheber dieſes Schuſſes ſichtbar wird. Der Schuß ſoll unerwartet und überraſchend kommen. Obgleich der Zuſchauer weiß, daß Poſas Schickſal beſiegelt iſt, wird er über das drohende Verhängnis augenblicklich doch hinweggetäuſcht durch die ideale Schwärmerei des Prinzen, der Arm in Arm mit dem Freunde vor den Vater treten will und ſich deſſen Verzeihung für ſich und jenen zu erträumen meint.

Seine Augen werden
Von warmen Tränen übergehn, und dir
Und mir wird er verzeihn —

In dieſem Augenblick fällt der Schuß, der in ſchreiendem Gegenſatze zeigt, was von dem Charakter des Königs zu erwarten war, und der Malteſer ſinkt ſterbend zu den Füßen des Infanten nieder.

Dies iſt ſo einfach und ſo ſchön erſonnen, ſo klar und unzweideutig von dem Dichter angeordnet, daß es kaum zu begreifen iſt, wie man auch dieſe Scene durch ein plumpes Theatermätzchen zu entſtellen wagt, indem man, entgegen der ausdrücklichen Vorſchrift des Dichters („Es geſchieht ein Schuß durch die Gittertür"), den mit der Exekution beauftragten Soldaten ſchon geraume Zeit vor dem Schuſſe hinter dem Gitter erſcheinen und ihn deutlich erkennbar hier anlegen, zielen und ſchießen läßt. Von dem Augenblick, wo der Musketier hinter dem Gitter ſichtbar wird, iſt die Scene zwiſchen Karlos und Poſa für das große Publikum zu Ende; aber auch der mit der Dichtung vertraute Hörer fühlt ſich in ärgerlichſter Weiſe in ſeinem künſtleriſchen Genießen geſtört; denn auch ſeine

Aufmerksamkeit wird durch die Manipulationen des Soldaten von der Hauptsache auf eine nebensächliche Aeußerlichkeit abgelenkt. Die Intentionen des Dichters aber, die überraschende Wirkung des Schusses und sein tieftragischer Kontrast zu den Träumen des Infanten, gehn rettungslos durch diese Anordnung der Regie verloren.

Unter dem verkehrten Streben, dem Publikum alles zeigen zu wollen, leidet auch die Darstellung des Zauberspiegels in der Hexenküche, wie sie bei den Aufführungen von Goethes Faust überall üblich ist und durch die gedruckten Bühnenbearbeitungen überdies eine gewisse Sanktion erhalten hat. Der Spiegel ist im Hintergrund der Bühne; als er sich öffnet, blickt man in einen hell erleuchteten Raum, wo malerisch auf ein Ruhelager hingegossen, in duftiger Gewandung, eine Vertreterin des Balletts oder des Chors dem staunenden Faust den höchsten Reiz des Weibes zu offenbaren sucht. Aus zwei Gründen ist diese Art der Darstellung von Grund aus verfehlt. Das Frauenbild, an dessen hingestrecktem Leibe Faust den „Inbegriff von allen Himmeln" zu sehen glaubt, ist angesichts der bei uns bestehenden Schicklichkeitsansichten auf der Bühne überhaupt nicht darstellbar. Selbst die freiste Behandlung der Gewandung vermöchte nicht den beabsichtigten Eindruck hervorzurufen. Nur die Phantasie ist imstande, sich auszumalen, was Fausts Auge entzückt. Aber selbst gesetzt den unmöglichen Fall, daß die Darstellung einer Tizianschen Venus auf unsrer Bühne statthaft wäre und daß ihre Verwirklichung dem idealen Bilde, wie es hier gedacht werden muß, entspräche, selbst dann wäre diese Art der Darstellung prinzipiell sehr anfechtbar. Denn für den Zuschauer ist nicht das Bild die Hauptsache, sondern der Eindruck dieses Bildes auf Faust.

Die richtige Darstellung dieser Scene wäre die: der Spiegel, am besten in ungleichmäßigem Oval aus dem natürlichen Felsen gehauen, befindet sich zur Seite vorn. Auf einigen Felsenstufen, die dazu emporführen, liegt Faust, in den Anblick des Bildes versunken; aus dem Spiegel dringt ein magischer Lichtstrahl auf die Bühne und umgießt Antlitz und Gestalt des davor

Knieenden. In ſeinen ſcharf beleuchteten Zügen ſpiegelt ſich die Wirkung deſſen, was er vor Augen ſieht. In dem Ausdruck ſeliger Trunkenheit, den das Mienenſpiel des Darſtellers zu zeigen hat, wird dem phantaſiebegabten Zuſchauer das Bild des Zauberſpiegels weit lebendiger vor Augen treten, als es die beſte reale Darſtellung des Bildes ſelbſt zu erreichen vermöchte.

Einen Schulfall verkehrter Deutlichkeitsregie bietet Shakeſpeares *König Heinrich der Sechſte* in der Scene, wo der König und die Pairs vor die Leiche des ermordeten Gloſter geführt werden. Bei der üblichen Inſcenierung blickt man, als ſich der den Hintergrund verſchließende Vorhang öffnet, in ein hellerleuchtetes Gemach, wo Gloſters Leiche, von hohen Kandelabern umgeben, auf dem Bette ruht. Den Mittelpunkt des Bühnenbildes bildet die in hellſter Beleuchtung liegende Leiche. Aber nicht dieſe iſt ſelbſtverſtändlich das Weſentliche, ſondern der pſychologiſche Eindruck, den der Anblick des Toten auf den König, die Königin, Warwick und vor allem auf die Schuldigen, Suffolk und Beaufort, in verſchiedenen Abſtufungen hervorruft. Indem die Regie einer unberechtigten Schauluſt Rechnung trägt, macht ſie auch hier wieder die Nebenſache zur Hauptſache, die Hauptſache aber zur Nebenſache. Ihr Beſtreben müßte darauf gerichtet ſein, vor allem das Mienenſpiel der Perſonen und den Eindruck der Mordtat auf die Umgebung des Königs zur Geltung zu bringen. Die Vorderbühne müßte hell beleuchtet ſein, Gloſters Schlafgemach dagegen im Dunkel liegen, ſo daß nur verſchwommen und undeutlich die Umriſſe der Leiche vom Zuſchauer mehr geahnt, als erkannt werden können. Dadurch würde die Scene zugleich an Unheimlichkeit der Stimmung gewinnen. Denn weit mehr als die plumpe Deutlichkeit des grauſenerregenden Anblicks macht das unheimliche, bloß andeutende Halbdunkel, das der Phantaſie freien Spielraum läßt, den Zuſchauer erbeben. Warwicks Schilderung des grauenvoll Ermordeten wird auf dieſe Weiſe weit eindrucksvoller, als wenn die hellerleuchtete Leiche den ernüchternden und zerſtreuenden Vergleich der Wirklichkeit mit dieſer Schilderung geſtattet.

Als im dritten Akt der Kleiſtiſchen Hermannsſchlacht das Heer der Römer in Hermanns Lager ſeinen Einzug hält, iſt das Weſentliche nicht der Anblick dieſes Heers, ſondern das wichtige und ſehr charakteriſtiſche Geſpräch, das zwiſchen Varus und Ventidius einerſeits, Thusnelda und Septimius andrerſeits während jenes Einzugs geführt wird. Die Regie täte alſo wohl daran, die Bühnenanweiſung des Dichters: „Das Römerheer zieht in voller Pracht vorüber“ — eine Vorſchrift, die an die Naivität der Grabbeſchen Bühnenanweiſungen erinnert — außeracht zu laſſen und die Scene derart anzuordnen, daß die ſprechenden Perſonen nach der einen Seite in die Kuliſſe blicken, wo das Ertönen der ſich nähernden und dann ſich wieder entfernenden Marſchmuſik, vielleicht unterſtützt durch das Zuſammenſtrömen neugieriger Weiber und Kinder im Hintergrund, vollkommen genügte, die Vorſtellung der vorüberziehenden Legionen für die Phantaſie des Hörers wachzurufen. Zieht das Römerheer ſelbſt, wie es nach dem Vorbild der Meininger wohl zu geſchehen pflegt, „in voller Pracht“ hinten über die Bühne, ſo nimmt dies natürlich die ganze Aufmerkſamkeit des Zuſchauers in Anſpruch; der Dialog aber verhallt ungehört und unbeachtet, und zwar um ſo mehr, je weniger der Regie die beinahe unlösbare Aufgabe mißglückt iſt, die „volle Pracht“ des Römerheers anſchaulich und glaubhaft zu machen.

Zu welchen Spitzfindigkeiten das Beſtreben vieler Regiſſeure, dem Publikum alles vor Augen zu führen und zu verdeutlichen, unter Umſtänden führen kann, zeigt eine Regienuance, die in der Vorſtellung von Minna von Barnhelm am deutſchen Theater in Berlin zu Anfang der achtziger Jahre üblich war. Der Regiſſeur erinnerte ſich der Scene zwiſchen Franziska und dem Wirt zu Beginn des dritten Akts, wo dieſer der Kammerzofe erzählt, wie er in dem Vorſaal zufälliger Zeuge des leidenſchaftlichen Abſchieds Tellheims von dem Fräulein geworden ſei. Es ſchien dem Leiter der Aufführung nicht zu genügen, daß der Zuſchauer dieſen Auftritt bloß durch die nachherige Erzählung erfahre; er ſollte ihn, ſoweit als möglich, auch vor Augen ſehen. Als daher Tellheim zum Schluß des zweiten

Akts aus der Tür stürzte und Minna ihm nacheilte mit den Worten „Minna Sie lassen! Tellheim! Tellheim!“, erblickte man durch die offenstehende Tür im Vorsaal den Wirt, der sich katzenbuckelnd vor den Vorbeieilenden verneigte. Der Urheber dieser Nuance war ohne Zweifel sehr befriedigt von diesem feinen Zuge seiner Inscenierungskunst. Nur übersah er dabei, daß das Erscheinen des Wirts an dieser Stelle für den Zuschauer, der die betreffende Scene des folgenden Akts noch nicht kennt, unverständlich und deshalb zwecklos ist, und vor allem, was das Schlimmere ist, daß der zweite Aktschluß durch den buckelnden Wirt ins Komische gezogen und dadurch in seiner Wirkung verdorben wird.

In das Gebiet der Deutlichkeitsregie gehört auch das in den Aufführungen des Sommernachtstraums neben zahlreichen andern Verkehrtheiten eingebürgerte Regiemätzchen des sogenannten Doppel-Pucks. Der wirkliche Puck läuft auf der einen Seite von der Bühne ab, in demselben Augenblick eilt oder fliegt eine als Puck verkleidete Figurantin in entgegengesetzter Richtung hinten vorüber. Dadurch hofft man dem Publikum die märchenhafte Geschwindigkeit des Waldkobolds in überzeugender Weise verständlich zu machen. Doch ist zu befürchten, daß selbst bei der größten Geschwindigkeit, die dem Pseudo-Puck durch die technischen Mittel der heutigen Bühne gegeben werden kann, der Eindruck noch immer bedeutend zurückbleibt hinter dem Bilde, das sich die Phantasie des Zuschauers ohne jenen kindlichen Behelf der Regie von den Zaubereien des Kobolds gestalten würde.

Viele Regiesünden, die demselben Gebiete angehören, haben sich aus ältester Zeit bis auf die Gegenwart vererbt.

So findet sich noch heute an manchen Bühnen die widersinnige Anordnung, daß in der Schauspielscene des Hamlet die kleine Bühne, wo das Schauspiel vor sich geht, im Hintergrund der Bühne liegt und daß die Zuschauer in zwei zu der kleinen Bühne und der Rampe rechtwinklig laufenden Reihen sitzen. Man sollte meinen, daß diese veraltete Einrichtung, die — abgesehen von der ganz unmöglichen und lächerlichen Anordnung

der Zuschauer und dem unhistorischen Aufbau der Schauspielbühne — das eingelegte Schauspiel, das nur Mittel zum Zweck ist, zum Mittelpunkt der Scene, das Wesentliche dagegen, die Zuschauer und ihr Spiel, zur Nebensache macht, auf jeder bessern Bühne heute ausgeschlossen wäre. Schon von Tieck und später von Immermann und Eduard Devrient wurde auf das Verfehlte dieser scenischen Anordnung hingewiesen [3]).

Nach dem Beispiel Immermanns in Düsseldorf wurde von Eduard Devrient und andern die kleine Bühne in primitivster Ausführung auf die Seite gelegt, die Zuschauer aber erhielten ihre Plätze in einem gegenüberliegenden Halbkreise, der vor allem das Spiel des Prinzen und das des Königspaars zur Geltung brachte. Neuerdings hat man dem Problem dieser Scene in bewußter oder unbewußter Anlehnung an die Vorschläge Tiecks eine noch bessere Lösung gegeben, indem man die Zuschauer parallel mit der Rampe, mit der Front gegen das Publikum setzte und das Schauspiel unmittelbar davor ohne jeden besondern scenischen Aufbau mit dem Rücken gegen das Publikum spielen ließ. Diese Anordnung, die auch historisch einer theatralischen Vorstellung aus der Zeit der Renaissance — dem einzig richtigen Kostüm für die Aufführung des Hamlet [4]) — am nächsten kommen dürfte, hat den Vorteil, daß sie die Hauptsache, das Mienenspiel der Zuschauer, vortrefflich zur Wirkung bringt und dem nebensächlichen Schauspiel die richtige untergeordnete Stellung in dem Gesamtbild anweist.

Zu den Resten einer überlebten Kunstübung gehört auch der von allen bessern Bühnen allerdings verschwundene Brauch, die Rollen der Viola und des Sebastian in *Was ihr wollt* durch *eine* Person, natürlich eine Dame, zu besetzen. Vergebens sucht man nach einem ernsthaften Grund für diese Einrichtung, die nur eine Spielerei und ein Virtuosenkunststückchen für die betreffende Schauspielerin ist. Die Darstellung eines ernsten männlichen Liebhabers, wie des Sebastian, durch eine Dame ist für unser Gefühl durchaus unleidlich. Dazu kommt, daß diese Einrichtung in ausgesprochenem Widerspruche zu den Intentionen des Dichters steht. Denn Viola und Sebastian

ſind in der großen Schlußſcene des Stückes beide zuſammen auf der Bühne; beide ſprechen in dieſer Scene; ſie konnten alſo zu Shakeſpeares Zeit unmöglich von einer Perſon geſpielt werden. Dies wurde auf der modernen Bühne nur dadurch möglich, daß man der Dichtung nach dem zweifelhaften Vorgange Deinhardſteins in unverantwortlicher Weiſe Gewalt antat [5]).

Der einzige Grund, der für die überlebte Einrichtung angeführt werden kann und ſie ſeinerzeit offenbar veranlaßt hat, iſt der, daß es nicht ganz leicht iſt, einen Darſteller und eine Darſtellerin zu finden, die ſich in dem Maße ähnlich ſehen, wie es für die Vorausſetzungen des Luſtſpiels zu wünſchen iſt. Dieſer Grund iſt ſelbſtverſtändlich nicht ſtichhaltig. Denn nicht die Zuſchauer, ſondern die Perſonen auf der Bühne ſollen getäuſcht werden. Hier aber gilt das Geſetz der künſtleriſchen Perſpektive und das der theatraliſchen Konvention in derſelben Weiſe wie für alle andern Teile der Bühnenkunſt. Wenn Viola und Sebaſtian durch die Uebereinſtimmung des Koſtüms und einigermaßen durch die Aehnlichkeit der Erſcheinung nur den Gedanken an die Möglichkeit einer Verwechslung aufkommen laſſen, ſo muß dieſe Andeutung dem verſtändigen Zuſchauer vollkommen genügen. Eine Aehnlichkeit der beiden Geſchwiſter zu verlangen, die auch den Zuſchauer zu täuſchen vermag, heißt einen kindlichen künſtleriſchen Standpunkt einnehmen.

Wollte man dieſen Standpunkt, der der Mithilfe der Phantaſie keine Rechnung trägt, verallgemeinern, ſo müßte das logiſcher Weiſe zur Folge haben, daß ein Werk wie die Komödie der Irrungen auf der Bühne überhaupt unmöglich iſt. Denn kein Theater der Welt dürfte über zwei Paare von Schauſpielern verfügen, die das für die Darſtellung der beiden Antipholus und der beiden Dromio notwendige Maß von Aehnlichkeit beſitzen. Eine Aehnlichkeit der beiden Paare, die groß genug wäre, auch den Zuſchauer zu täuſchen, wäre nicht einmal wünſchenswert. Denn dieſer muß über der Verwicklung ſtehn; würde er ſelbſt in Zweifel geraten, welchen Antipholus oder welchen Dromio er vor ſich ſieht, ſo würde

von diesem Augenblick an die Komik der Situation und damit der Genuß des Stückes für ihn zu Ende sein.

Ein sehr beliebtes Bühnenrequisit, das seine Verwendung ebenfalls dem Streben nach Verdeutlichung zu danken scheint, ist das Bett. Trotz der Häufigkeit, womit es auf dem heutigen Theater erscheint, ist es eines der gewagtesten und heikelsten Bühnenrequisite, das nur da, wo es unbedingt notwendig ist, und dann nur mit Takt und Vorsicht verwendet werden sollte. Die Realität des Betts erinnert den Zuschauer unwillkürlich an die vielfachen kleinen und kleinlichen Realitäten, die mit dem Begriff des Bettes unvermeidlich verbunden sind; in erhöhtem Maße, wenn eine Person auf der Bühne zu Bett geht oder daraus aufsteht, was schon im Hinblick auf das ungewöhnliche Kostüm, worin dies auf dem Theater zu geschehen pflegt, in schroffem Widerspruch mit der Realität des wirklichen Lebens steht und deshalb überall da vermieden werden sollte, wo nicht burleske Wirkungen beabsichtigt sind.

Man kann sehen, daß die Scene, wo Romeo und Julia nach der Brautnacht auseinandergehn, gänzlich überflüssiger und wenig feinfühliger Weise durch die Anwesenheit eines Bettes auf der Bühne verdeutlicht wird. Als ob Julias Bett nicht gerade so gut in einem anstoßenden Gemach oder wenigstens hinter den Vorhängen eines Alkovens stehn könnte! Ist das Bett sichtbar, so müßte sich für den gewissenhaften Regisseur sofort die weitere realistische Forderung ergeben, daß es nicht den Eindruck eines unberührten Bettes machen darf — ein deutlicher Beweis, welche geschmackvollen Resultate der konsequente Naturalismus in der Bühnenausstattung mit sich bringt!

Das Bett in Gretchens Zimmer, dessen Anblick Faust von „Wonnegraus" erschauern macht, zeigt sich dem Zuschauer auf unsern Bühnen in völlig ungeminderter Helle und stimmungmordender realistischer Deutlichkeit. Als Faust den Vorhang lüftet, um einen Blick in die süße Heiligkeit dieses Winkels zu werfen, muß das dahinter stehende Bett in ahnungsvollem Dunkel liegen, ohne daß der Zuschauer davon etwas zu sehen

oder zu erkennen braucht. Die unbeſtimmte Ahnung deſſen, was hinter dem Vorhang iſt, genügt für den Zuſchauer und iſt weit mehr als die Tageshelle realiſtiſcher Deutlichkeit, die den Zauber der dichteriſchen Stimmung mit plumper Hand zerſtört.

Es iſt eigentümlich, wie unendlich ſelten das Gefühl für den Zauber des das heikle keuſch umſchleiernden Dunkels auf unſern Bühnen zu finden iſt. Es iſt überall gang und gäbe, daß Fauſt und Gretchen in der zweiten Gartenſcene bei der Stelle:

Fauſt. Ach, kann ich nie
Ein Stündchen ruhig dir am Buſen hängen,
Und Bruſt an Bruſt und Seel' in Seele drängen!

Margarete. Ach, wenn ich nur alleine ſchlief'!
Ich ließ' dir gern heut Nacht den Riegel offen ꝛc.

in hellem Lichte, wo möglich in voller Tagesbeleuchtung, bei einander ſtehn. Es ſcheint alle Empfindung dafür zu fehlen, welche brutale Gemeinheit durch die indiskrete Aufdringlichkeit einer hellen Beleuchtung in den unbeſchreiblichen Reiz dieſer Liebesſcene, insbeſondere in Gretchens Verführung, hineingetragen wird. Schon das natürliche Gefühl müßte darauf hinweiſen, daß dieſe Scene in dem Dunkel einer ſtark vorgeſchrittenen Abendbeleuchtung geſpielt werden muß. Die vielfach mißbrauchte Uebung, die Bühne in einem falſch verſtandenen Realismus in allzu großes Dunkel zu hüllen, iſt, wenn irgendwo, an dieſer Stelle am Platz. Liegt über dem Garten, wie es im Intereſſe der dekorativen Wirkung vielleicht zu raten iſt, ein mattes Mondlicht, ſo muß die ſceniſche Anordnung derart ſein, daß die Liebenden bei Fauſts verführenden Worten und Gretchens Antwort in dem tiefen Dunkel eines überſchattenden Baumes ſtehn, wohin kein Schimmer des hellern Mondlichts zu dringen vermag. Die Umriſſe der Geſtalten und der Ausdruck des Geſichts darf bei dieſer Stelle für den Zuſchauer kaum mehr zu erkennen ſein. Nur aus dem Dunkel heraus muß das leiſe, gerade noch vernehmliche Liebesgeflüſter der beiden zu dem

Ohre des Hörers dringen. Nur in dieſer Art der Darſtellung behält dieſe Scene auf der Bühne den keuſchen Reiz, der ihr in der Dichtung eigen iſt. Durch die auf unſern Theatern übliche Anordnung, in hellerm Licht oder gar in Tagesbeleuchtung geſpielt, wird ſie profaniert und abgeſehen von der künſtleriſchen Unwahrheit ins Gemeine hinabgezogen.

Die Scene erheiſcht umſomehr die ſorgfältigſte und heikelſte Behandlung auf der Bühne, als ſie pſychologiſch einen ſtörenden kleinen Riß zeigt. Es iſt auffallend, wie überraſchend ſchnell Margarete, in allen Zügen das Bild mädchenhafter Unſchuld, den wahren Sinn von Fauſts ziemlich unbeſtimmt gehaltenen Worten verſteht. Die Kunſt der Darſtellung und Inſcenierung hat alles aufzubieten, um zu verhindern, daß Gretchen, und ſei es nur für einen Augenblick, in ein unrichtiges Licht gerückt werde. Schon die Darſtellerin müßte ſich, ſofern ſie nur einiges Empfinden für den Charakter der Rolle und den der Situation hat, auf das heftigſte dagegen ſträuben, dieſe Scene in einer andern als dunkelſter Abendbeleuchtung zu ſpielen [6]).

Das Schlimmſte, was das deutſche Theater auf ähnlichem Gebiete geleiſtet hat, was an erſten Bühnen geſchehen konnte und noch heute geſchieht, ohne daß die Kritik mit Worten flammender Entrüſtung dagegen Proteſt erhebt, iſt die Einrichtung, daß Gretchen ſich im Verlauf der Schmuckſcene entkleidet, zu Bett geht, wo möglich mit den Worten „Ach, wir Armen!“ das Licht ausbläſt und den Vorhang zuſammenzieht! Man hat nicht mit Unrecht auf die ſeltſamen realen Folgen hingewieſen, die ſich aus der Realität dieſes Vorgangs für die Situation naturgemäß ergeben müſſen [7]): die Mutter, die nach Gretchens eigner Ausſage noch außer dem Hauſe iſt — es iſt noch früh am Tag! — wird zurückkehren, das Haus wahrſcheinlich verſchloſſen und die rückſichtsloſe Tochter, die ihr nicht einmal ein Abendbrot bereitet hat, in den Federn finden! — Das wäre Nebenſache. Weit wichtiger iſt das andre: die allem künſtleriſchen Empfinden hohnſprechende Schamloſigkeit, womit eine nüchterne und geiſtloſe Theaterroutine, in bewußter oder unbewußter Fühlung mit den rohen Inſtinkten der Maſſe,

eine der keuſcheſten Blüten deutſcher Liebespoeſie zu einer pikanten Entkleidungſcene im Stil der Pariſer Boulevard-Poſſe erniedrigt.

Ein beſondres Kapitel würde die künſtleriſche Behandlung der Volkſcenen im klaſſiſchen Drama erfordern. Sie liegt an den meiſten Bühnen ſehr im argen. Eine verkehrte Meiningerei verführt viele Regiſſeure, in der Beweglichkeit und Lebendigkeit der Maſſen des guten zuviel zu tun. Man vergißt, daß auch die Volkſcene, wenigſtens im klaſſiſchen Stück, der Stiliſierung bedarf. Die Bühne kann und ſoll nicht das naturaliſtiſch treue Bild einer Volksbewegung zu geben ſuchen. Das geſprochene Wort und der Zuſammenhang der Dichtung darf unter dem Lärm der Maſſen niemals leiden. Es iſt eine unerhörte Barbarei, wenn beiſpielsweiſe die große Anſprache Stauffachers in der Rütliſcene oder andre Reden, die ein zuſammenhängendes dichteriſche Ganze bilden, durch laute Kundgebungen des Volkes unterbrochen werden, an Stellen, wo der Dichter nicht ausdrücklich beſtimmte Reden oder Zwiſchenrufe des Volkes vorgeſchrieben hat. Dies leider ziemlich allgemein beliebte Verfahren iſt gleich verwerflich, ob es ſich bei der Unterbrechung des dichteriſchen Textes um bloßes Gemurmel und unartikulierte Zwiſchenrufe handelt, oder aber gar um die Einfügung deutlich vernehmbarer Worte und neuerfundener Sätze, die in ihrer Trivialität oft auf das ſtörendſte aus dem Rahmen der Dichtung herausfallen.

Die Teilnahme des Volks muß im allgemeinen auf ein charakteriſtiſches ſtummes Spiel beſchränkt bleiben, der Zuſammenhang des dichteriſchen Worts darf auf keinen Fall durch laute Zwiſchenbemerkungen des Volks geſtört und die Rede in einzelne Fetzen auseinander geriſſen werden. Völlig verkehrt iſt auch der allgemein geübte Brauch, daß die ganze Maſſe des Volks auf ein beſtimmtes Stichwort in einen uniſono geſprochenen Ausruf losbricht. So iſt es vielfach üblich, daß Tells an den Landvogt gerichtete Rede, worin er deſſen Frage nach dem zweiten Pfeil beantwortet, nach dem Verſe „Mit dieſem zweiten Pfeil durchſchoß ich — Euch“ durch einen ein-

ſtimmigen Aufſchrei des ganzen Volkes: „Wie!“ oder „Ha!“ unterbrochen wird [6]). Das iſt ein grober äußerer Effekt, der bei exakter Ausführung ſeiner Wirkung auf die große Maſſe des Publikums allerdings ſicher iſt, deſſen Geſchmackloſigkeit, Stilloſigkeit und künſtleriſche Unwahrheit aber offen zutage liegt. Denn abgeſehen von der Barbarei, womit die Rede Tells durch den ungehörigen Zwiſchenſchrei des Volks in der Mitte zerſchnitten wird, iſt eine derartige laute Kundgebung der Landleute an dieſer Stelle auch vom naturaliſtiſchen Standpunkt aus ganz und gar unwahr. Selbſt die unwahrſcheinliche Vorausſetzung zugegeben, daß Tells kühnes Wort auf ſämtliche Anweſenden den gleichen Eindruck hervorriefe: ſo würde dieſer Eindruck doch niemals bei allen in gleicher Weiſe zum Ausdruck kommen. Denn die Temperamente ſind ſehr verſchieden, und verſchieden müßte ſich demgemäß auch der gemeinſame Affekt bei den einzelnen äußern. In Wirklichkeit wird aber auch der *Eindruck*, den Tells Rede auf die Maſſe des Volkes macht, ſehr ungleich ſein: Staunen, Schrecken, Furcht, offene und verhohlene Freude, Spannung und Angſt, Beifall und Rachedurſt werden in den mannigfachſten Abſtufungen in den Mienen der Landleute zutage treten. Auf keinen Fall aber darf ſich die Gemütsbewegung des Volks durch einen gemeinſamen *lauten* Aufſchrei, der pſychologiſch in jeder Beziehung unwahr iſt, Luft machen. Die Regie hat vielmehr die Aufgabe, das Spiel des Volks, ſoweit als irgend möglich, zu individualiſieren. Der Eindruck deſſen, was geſchieht und was geſprochen wird, muß in *verſchiedener* Weiſe zum Ausdruck kommen.

Das Volk ſoll lebendig und charakteriſtiſch, in ſeinen Vertretern nach Möglichkeit individualiſiert, an den Vorgängen der Scene teilnehmen, aber es ſoll ſich nirgends durch unangebrachte laute Kundgebungen, die von der Dichtung nicht vorgeſchrieben ſind, an unrechter Stelle vordrängen.

Jener laute Zwiſchenruf des Volks in Tells Anrede an den Vogt iſt von einer gewiſſen typiſchen Bedeutung für die Behandlung der Volksſcenen. Man begegnet derartigen gemeinſamen Zwiſchenrufen, die auf ein beſtimmtes Stichwort, wie aus der

Piſtole geſchoſſen, aus dem Munde des geſamten Volks erklingen, unabläſſig bei unſern Maſſenſcenen. Das Gefühl für die Stilloſigkeit dieſes verkehrten Naturalismus, für die pſychologiſche Unmöglichkeit ſolcher Zwiſchenrufe, die zudem ein geradezu unglaublich raſches Faſſungsvermögen bei ſämtlichen Vertretern des Volkes vorausſetzen, ſcheint dem Publikum ganz und gar zu fehlen. Es empfindet nicht das Abſichtliche, das Einſtudierte, das Theatraliſche, das rein Marionettenhafte, das derartigen einſtimmigen Aeußerungen der Maſſe anhaftet. Der momentane äußere Effekt wirkt ſo blendend auf die Mehrheit des kritikloſen Publikums, daß ſich die Frage nach der künſtleriſchen Wahrheit und Schönheit ſolcher theatraliſchen Wirkungen nicht hervorwagt. So wird die Regie durch den Reichtum äußerer Effekte, den die Behandlung der Maſſenſcenen in dieſem Sinne verſpricht, in ihrem Verfahren unterſtützt und vielfach in verkehrte Bahnen getrieben, umſomehr als Publikum und Preſſe ſo ſchon der Meinung ſind, eine deſto größere Leiſtung der Regiekunſt vor ſich zu ſehen, je geräuſchvoller und lärmender es auf der Bühne zugeht.

Die unkünſtleriſche Behandlung der Maſſenſcenen, wie ſie in einer rein äußerlichen, dem innerſten Weſen der Meininger Regie aber völlig fernſtehenden Nachahmung dieſer künſtleriſchen Schule auf unſern Bühnen vielfach üblich iſt, ſteht mit den Regieſünden, von denen hier gehandelt wird, im engſten Zuſammenhang. Auch hier zeigt ſich der charakteriſtiſche Grundzug, daß die Regie das Weſentliche und das Unweſentliche nicht unterſcheidet, daß ſie die Gemütsbewegungen des Volks in abſichtlicher und allzu plumper Deutlichkeit dem Publikum vor Augen führt. Dies iſt in Wahrheit ein ſelbſtgefälliges *Virtuoſentum der Regie*, das ſich durch ein fortwährendes Zuviel in Ton und Geſte ſelbſtherrlich in den Vordergrund drängt, auf Koſten einer reinen und harmoniſchen Wirkung des dramatiſchen Gedichts.

Ein beſondres Kapitel wäre endlich auch dem verlockenden Thema: *Tiere auf dem Theater* zu widmen. Sie ſind die erklärten Lieblinge vieler Regiſſeure und bevölkern die Bühne zur

Erhöhung der Stimmung an allen möglichen und unmöglichen Stellen, ohne daß man die bekannte Erfahrung berückſichtigt, daß der Vierfüßler, ſobald er die weltbedeutenden Bretter betritt, die ganze Aufmerkſamkeit des Publikums auf ſich zieht und ſelbſt die hervorragendſten menſchlichen Spieler in Schatten ſtellt.

Zu welchen törichten Extravaganzen die Ausſtattungſucht auf dieſem Gebiete verführt, zeigt eine aus der Meininger Schule hervorgegangene Bühnenausgabe des Wilhelm Tell[9]; ſie gibt für die Rudenzſcene des dritten Akts die ſinnige Vorſchrift, daß Bertha zwei Jagdhunde an der Leine mit ſich führt, die, falls ſie „gut abgerichtet“ ſind, zu „kuſchen“ haben und während der Liebesſcene auf der Bühne bleiben! Aber auch in zahlreichen andern Fällen, wo die Geſchmackloſigkeit weniger auffallend am Tage liegt, wird mit Tieren ein verwerflicher Mißbrauch auf dem Theater getrieben. Daß jede Scene, wo ein Tier erſcheint, abgeſehen von der Ablenkung der Aufmerkſamkeit, tauſend unberechenbaren Zufälligkeiten ausgeſetzt iſt und jederzeit Gefahr läuft, den Ernſt ihrer Situation zugunſten einer komiſchen Wirkung von unwiderſtehlicher Heiterkeit einzubüßen, iſt aus zahlreichen Vorkommniſſen der Theaterchronik genügend bekannt.

Alſo ein für allemal weg mit den Tieren von dem Schauplatz der Kunſt! Das Schickſal des Gewaltigen von Weimar, der dem Hunde des Herrn Aubry den Platz räumte, ſollte von ſinnbildlicher Bedeutung für die deutſche Bühne ſein.

Daran ändert auch der Irrtum nichts, den der Bayreuther Meiſter beging, als er, ſeinem hervorragenden Theaterverſtande zum Trotz, das Roß Grane auf die Bühne ſtellte. Man kann ſich nichts Lächerlicheres denken als den Gegenſatz zwiſchen dem kleinlichen Bilde, das dieſes Roß auf dem Theater ſelbſt im günſtigſten Falle bietet, und der erhabenen Vorſtellung, womit die Phantaſie das edle Göttertier umkleidet hat — ein Gegenſatz, deſſen komiſche Kraft verſchärft wird durch die abſolute Verſtändnisloſigkeit, die Brunhildens Schlachtroß der dramatiſchen und muſikaliſchen Situation ſelbſt in den

ſtilvollſten Wagner-Aufführungen entgegenbringt. Daran ändert noch weniger der durch das Bayreuther Vorbild veranlaßte törichte Brauch, den erſten Aktſchluß des Tannhäuſer, abgeſehen von den durch die Dichtung vorgeſchriebenen Pferden, auch dadurch zu beleben, daß die Aufmerkſamkeit der andächtig ergriffenen Hörer auf eine Meute echter Jagdhunde gelenkt wird.

Der Grundſatz, keine Tiere auf die Bühne zu bringen, ſollte nur ausnahmsweiſe durchbrochen werden; eine ſolche Ausnahme bildet die Scene in der hohlen Gaſſe, wo — leider, dreimal leider! — die Pferde nicht zu beſeitigen ſind, wenn die Scene in ihrer dramatiſchen Wirkung nicht geſchädigt und mehr oder minder ins Kleinliche gezogen werden ſoll.

Die zahlreichen Regieſünden, die dem deutſchen Theater zur Laſt fallen, ließen ſich leicht noch durch vielfache weitere Belege aus dieſem umfangreichen und belehrenden Kapitel der modernen Dramaturgie vermehren[10]). Sie alle legen den einen dringenden Wunſch nahe: daß unſre allzuſehr auf leere Aeußerlichkeiten gerichtete Regie, die ſich in virtuoſenhafter Eitelkeit an der unrichtigen Stelle hervorzudrängen ſucht, die dem Publikum wie kleinen Kindern alles zeigen und verdeutlichen zu müſſen meint, die ohne Empfindung für das Weſentliche in der Kunſt Hauptſache und Nebenſache unabläſſig vermengt — daß unſre Regie ſich daran erinnern möge, wo der Haupt- und Schwerpunkt ihrer Tätigkeit zu ruhen hat: in der Wort- und Inhalt-Regie, in der geiſtigen Durchdringung und der ſchauſpieleriſchen Durcharbeitung des dramatiſchen Kunſtwerks, der Regie, als deren bedeutendſter Vertreter nach wie vor Heinrich Laube in den Annalen der Theatergeſchichte weiterlebt.

Man kann den Sehnſuchtsruf nach Laubeſcher Wortregie laut werden laſſen, ohne gleichzeitig die übertriebene Einfachheit und Nüchternheit Laubeſcher Inſcenierung als wünſchenswertes Ideal für das heutige Theater zu erſtreben. Was die Kunſt der Ausſtattung in den letzten Jahrzehnten erreicht hat, iſt unſrer Bühne in vieler Beziehung zum Nutzen und zum Segen geworden; es wird ihr zum dauernden Segen werden,

wenn ſie gelernt hat, auch in der äußern Ausſtattung das richtige künſtleriſche Maß zu halten und vor allem, wenn ſie ſich ſtets, anſtatt wie ſo häufig das Unmögliche zu verſuchen, der ſcharf gezogenen Grenzen ihres Könnens bewußt bleibt.

Der Hervorruf des Schauspielers.

Der durch althergebrachte Tradition geheiligte Brauch des Wiener Burgtheaters, dem Hervorruf des Schauspielers keine Folge zu leisten, hat im Laufe der letzten Jahrzehnte auch in der deutschen Reichshauptstadt einigen Boden gewonnen. Das Deutsche Theater unter L'Arronge und Brahm und seit einigen Jahren auch das Königliche Schauspielhaus sind dem Beispiel der Wiener Hofbühne gefolgt.

Die Abschaffung des Hervorrufs an diesen Bühnen ist neben warmer Zustimmung in der Presse auch vielfacher Anfeindung begegnet und hat wiederholte literarische Kontroversen über den Gegenstand veranlaßt. Der Streit der Meinungen drehte sich dabei vorwiegend um den einen Punkt: ob und inwieweit die künstlerische Illusion und die Stimmung durch das Heraustreten des Schauspielers nach dem Fallen des Vorhangs beeinträchtigt werde. Man machte geltend, daß der herabfallende Vorhang den Hörer aus dem Banne der Dichtung entlasse, daß somit von diesem Augenblick an die künstlerische Illusion von selber aufhöre.

Eine volle Einigung über diese Frage, in der das subjektive Empfinden des einzelnen eine große Rolle spielt, wird sich wohl niemals erreichen lassen. Daß trotz der Macht der Tradition, trotz der zwischen Bühne und Zuhörerschaft bestehenden stillschweigenden Konvention, die sich daran gewöhnt hat, das Hervortreten des durch Beifall ausgezeichneten Darstellers im allgemeinen nicht mehr als eine Störung seiner künstlerischen Illusion zu empfinden, daß trotzdem die Rücksicht auf die Illusion in die Betrachtung dieser Frage mehr oder minder hereinspielt, zeigt der charakteristische Umstand, daß in den Vorschriften über den Hervorruf den Sterbescenen bei sehr vielen Bühnen eine Ausnahmestellung eingeräumt ist. An zahl-

reichen Theatern, wo der Darſteller dem Hervorruf folgen darf, iſt dies dem Schauſpieler ausdrücklich verboten, wenn er ſoeben eine Sterbeſcene geſpielt hat. Erſt nach dem Schluß des Stückes dürfen ſich auch die Toten dem Publikum zeigen. Dieſe Beſtimmung iſt beim Lichte betrachtet ein Verſtoß gegen die Logik und eine Inkonſequenz. Denn es iſt prinzipiell durchaus dasſelbe, ob der tote Don Manuel den Applaus des Publikums durch ſein Erſcheinen vor der Rampe entgegennimmt oder ob die beiden feindlichen Brüder ſich Hand in Hand in voller Einigkeit vor dem beifallſpendenden Hauſe verneigen. Der Zuſchauer, der ſich durch das eine in ſeiner Illuſion gefährdet ſieht, muß auch bei dem zweiten Fall in ſeinem künſtleriſchen Empfinden geſtört werden. In beiden Fällen wird der Zuſammenhang des Dramas unterbrochen, der Darſteller, der in dieſem Augenblick nicht mehr die Geſtalt der Dichtung repräſentiert, tritt als der Schauſpieler Herr X. vor die Zuhörerſchaft, um für deren Beifallsbezeugung zu danken, in gleicher Weiſe wie ſich der Sänger im Konzertſaal nach Abſolvierung jeder einzelnen Geſangsnummer für den Beifall dankend vor den Hörern verneigt. Wer aber auf dem Standpunkt ſteht, daß das Hervortreten des Schauſpielers mit der künſtleriſchen Illuſion nichts zu ſchaffen habe, der darf auch an dem Wiederaufſtehn der Toten keinen Anſtand nehmen. Denn er weiß ganz genau, daß der Darſteller des Don Manuel nicht wirklich geſtorben iſt, ſo gut er weiß, daß ſich die beiden feindlichen Brüder nicht auch im wirklichen Leben in tötlichem Haſſe befehden.

Das Ausnahmegeſetz, wodurch die Sterbeſcenen an ſehr vielen Bühnen betroffen werden, iſt eine höchſt charakteriſtiſche Einrichtung. Denn es enthält das ſtillſchweigende Eingeſtändnis, daß trotz aller theoretiſchen Gegenverſicherungen derer, die den Hervorruf verteidigen, die künſtleriſche Illuſion durch das Heraustreten des Darſtellers gefährdet wird. Die Sterbeſcene bietet einen beſonders eclatanten Fall. Die Geſchmackloſigkeit, die begangen wird, wenn ſich Mortimer, nachdem er ſoeben den Dolch in ſeine Bruſt geſtoßen hat, eine Minute darauf dankbar lächelnd vor dem Publikum verneigt, iſt derart grob, daß

sie sich selbst dem weniger rigoros veranlagten Zuschauer bemerkbar macht. Die Geschmacklosigkeit fällt in vielen andern Fällen weniger auf, im Prinzip aber ist sie überall dieselbe, wo sich der Darsteller mitten im Kunstwerk mit seiner privaten Persönlichkeit vor die Augen des Zuschauers drängt.

Die Störung, die der Hervorruf veranlaßt, ist da weniger schlimm, wo der Charakter und der scenische Bau des Stücks die Möglichkeit, vor der Rampe zu erscheinen, auf die Aktschlüsse beschränkt. Unerträglich aber wird die Störung in klassischen Stücken, wo der Schauplatz sehr häufig wechselt und wo die Anwendung des Zwischenvorhangs bei den Verwandlungen dem Darsteller gestattet, sich auch innerhalb des Aktes einigemale dem beifallspendenden Publikum zu zeigen. In klassischen Stücken, wie beispielsweise den Räubern, dem ersten Teile des Faust, dem Käthchen von Heilbronn und einigen Shakespeareschen Dramen, entfesselt die hinreißende Macht der Dichtung erfahrungsgemäß bei jedem Fallen des Vorhangs, namentlich bei dem jugendlichen Teile des Auditoriums, frenetische Beifallsstürme. Wenn hier die Darsteller auch bei jeder Verwandlungspause, oft nach den allerkürzesten Scenen, dem Hervorruf folgen: so wird durch dies unaufhörliche Heraustreten des Schauspielers aus dem Rahmen der Dichtung, durch das unaufhörliche Danken des Schauspielers für den Beifall, der den Einzelheiten seiner Leistung gespendet wird, das künstlerische Gesamtbild in geschmackloser Weise zerrissen und die Illusion des Hörers gestört. Der Darsteller, der bei verwandlungsreichen Stücken unablässig dankend vor der Rampe erscheint, steigt vom Künstler einigermaßen zum Artisten herab, der keine einheitliche Kunstleistung, sondern eine Reihe von Vortragsnummern bietet und nach jeder einzelnen Nummer seines Programms den Dank des Publikums entgegennimmt. Man sollte meinen, daß gerade in unsern Tagen, wo sich dank den Bestrebungen der modernen Kunst, dank vor allem dem gewaltigen Reformwerk des Wagnerschen Musikdramas das Verständnis für die Totalität, die Einheit und Stilechtheit eines Kunstwerks in erfreulichem Maße gehoben hat, auch das unkünstlerische und geschmacklose

Ueberbleibsel alter Theater- und Opernwirtschaft, das Heraustreten des Künstlers beim Hervorruf, in seiner ganzen illusion- und stimmungmordenden Nichtigkeit von dem bessern Teil des Theaterpublikums empfunden würde.

Man könnte sich mit dem Hervorruf vom Standpunkt der künstlerischen Illusion und vom Standpunkt einer modernen Kunstanschauung höchstens dann befreunden, wenn er ausschließlich auf den Schluß des Stücks beschränkt würde. Aber auch da sollte er im Interesse einer einheitlichen Regelung dieses Brauches besser unterbleiben. Um so mehr, als die Beschränkung des Hervorrufs auf den Schluß manche Ungerechtigkeiten für die Darsteller mit sich bringen würde, indem es sich beispielsweise fügen kann, daß Künstler, denen vielleicht ein Hauptverdienst an dem Gelingen des Ganzen zufällt, an dem Schluß nicht mehr beteiligt sind.

Die Störung der künstlerischen Illusion ist keineswegs der einzige Grund, der gegen den Hervorruf spricht. Es stehn ihm andre Gründe künstlerischer Art zur Seite, durch die die vielfach ausgesprochene oberflächliche Behauptung, daß „alle höhern ästhetischen Motive“ für die Unterdrückung des Hervorrufs fehlten, daß es sich dabei nur um eine „zweckwidrige Vornehmtuerei“ handle, auf das überzeugendste widerlegt wird. Man wird wohl kaum behaupten wollen, daß es überall solche höhern ästhetischen Motive gewesen sind, die an den betreffenden Bühnen, sei es nun durch die Initiative der leitenden Stelle, sei es durch die des darstellenden Personals, die Abschaffung des Hervorrufs veranlaßt haben. Daß aber solche Motive vorhanden sind, kann niemand verborgen bleiben, der dieser Frage mit offenen Augen nahetritt.

Zunächst bietet der Hervorruf einen nichts weniger als zuverlässigen Gradmesser für den Erfolg des Stücks und die Frage, ob dieser Erfolg auf das Konto der Dichtung oder das der Darstellung zu setzen ist.

Nur die wenigsten Zuschauer sind nach einem wirkungsvollen Aktschluß, der die Hauptdarsteller vor die Rampe rief, in der Lage, sich Rechenschaft darüber zu geben, wem sie in

Wahrheit ihren Beifall schenken; sie vermögen nicht zu unterscheiden, ob es die Kunst des Darstellers oder die des Dichters ist, die sie ergriffen hat. Selbst für den gewiegten Fachmann ist es nicht leicht, sich bei der Erstaufführung eines Stückes, das ihm nicht durch die Lektüre bekannt ist, vollkommen klar darüber zu werden, inwieweit seine Eindrücke durch die Leistung des Schauspielers, inwieweit sie durch die des Dichters hervorgerufen und beeinflußt sind. Um wie viel mehr ist dies der Fall bei der großen Menge der naiven Zuhörerschaft, die sich, je naiver sie ist, desto ausschließlicher in ihren Beifallsbezeugungen von dem Eindruck der vorgeführten dramatischen Handlung bestimmen läßt, ohne danach zu fragen, inwieweit die künstlerische Darbietung den Intentionen des Kunstwerks gerecht wird!

Es gibt Stücke und Rollen, die, wie der Bühnenjargon sagt, nicht umzubringen sind. Man denke nur an die zündende und elementare Gewalt der Schillerschen Jugendwerke. Wieviele Heldenliebhaber der deutschen Bühne verdienen die tosenden Beifallsstürme, die sie als Ferdinand und Karl Moor bei jedem nur halbwegs empfänglichen Publikum mit untrüglicher Sicherheit entfachen! Welche kleinste Provinzbühne besitzt nicht eine Darstellerin, die nicht als Magda in Sudermanns Heimat reiche Lorbeern auf ihrem Haupte sammelt!

In diesen und unzähligen andern Fällen wird der Darsteller durch die unverwüstliche theatralische Wirkungskraft des Stückes getragen, er erntet die Lorbeern, die dem Werke des Autors gebühren. Ebenso häufig ist der andre Fall, wo das trefflichste und feinste Zusammenspiel unbelohnt und ohne Beifall an dem Publikum vorüberzieht, wenn das Stück als solches dessen Interesse nicht zu gewinnen vermag.

Der umgekehrte Fall, daß die Beifallsbezeugungen mehr durch die Darstellung als durch die Dichtung beeinflußt sind, wird im großen und ganzen die Ausnahme bilden, er wird bei einem weniger naiven und in höherm Grade kunstgeübten Publikum zu erwarten sein. Auf keinen Fall ist das Maß der Beifallsbezeugungen und die Zahl der Hervorrufe geeignet,

für den objektiven Wert der dargestellten Dichtung und der schauspielerischen Leistungen einen Maßstab zu geben. Vielmehr sind die Hervorrufe in sehr vielen Fällen dazu angetan, das Urteil des Zuschauers und das des Schauspielers über den künstlerischen Wert des Gebotenen zu verwirren und zu trüben.

Aber ganz abgesehen von dem Verhältnis der schauspielerischen Leistung zu dem Werke des Dichters: auch in der Wertschätzung der schauspielerischen Leistungen unter sich vermag der Hervorruf keineswegs als zuverlässiger Gradmesser zu dienen. Er vermöchte es nur in dem einen Fall: wenn unsre Theater ein künstlerisch gebildetes Parterre besäßen, das in der Handhabung des Applauses eine führende Rolle spielte, das als Leiter des Applauses von dem Publikum als solchem anerkannt wäre, dessen Weisungen sich dieses bedingungslos zu unterwerfen die Einsicht hätte. Statt dessen ist der Applaus in den meisten Theatern ganz und gar der Willkür der großen Menge überlassen. Daß diese große Menge im Theater, wie Heinrich Laube einmal meinte, als Ganzes ein verflucht gescheiter Kerl sei, mag in manchen Fällen zutreffend sein, in vielen andern Fällen gilt das Gegenteil. Die tägliche Erfahrung lehrt, daß das Urteil der kompakten Majorität bei der Wertschätzung schauspielerischer Leistungen oft bedenklich daneben schießt. Das Marktschreierische, das Effekthaschende, das Virtuosenhafte verfehlt auch heute nur selten seine Wirkung auf die große Masse des Publikums, während wertvolle künstlerische Leistungen, die sich in schlichter und anspruchsloser Einfachheit dem Rahmen des Ganzen einfügen, oft völlig unbeachtet und unbelohnt vor dem Tribunal der Zuhörerschaft vorüberziehen. Dabei ist völlig davon abzusehen, daß die Annahme, das beifallspendende Publikum handle in allen Fällen bona fide und der Applaus sei der ehrliche Ausdruck der in der Zuhörerschaft vertretenen künstlerischen Ueberzeugung, eine optimistische Voraussetzung ist. Es ist abzusehen von den zahlreichen unlauteren, von den vielen rein persönlichen Motiven, die bei der Beifallspende für Künstler und Künstlerinnen mitunterlaufen, es ist abzusehen von allen claquenartigen Unternehmungen, es ist abzusehen von der Tat-

sache, daß drei entschlossene Individuen, wenn sie nur das nötige Geschick und die nötige Ausdauer besitzen, vollkommen imstande sind, den zwei- bis dreimaligen Hervorruf eines Künstlers durchzusetzen.

Es ist bekannt, welche große Rolle namentlich in mittlern und kleinen Städten die persönlichen Beziehungen des Künstlers in der Frage des Hervorrufs spielen. Die Schar der Freunde fühlt sich sehr häufig zu Beifallspenden verpflichtet, wo weder Dichtung noch Darstellung die Berechtigung zu starkem Applause geben. In vielen Fällen setzt auch nur ein mattes, rein gewohnheitsmäßiges Klatschen ein, das der Meinung ist, bei jedem Fallen des Vorhangs den Darstellern die Freude des Hervorrufs bereiten zu müssen.

Es hat etwas unendlich Beschämendes und Unwürdiges für einen vornehm empfindenden Künstler, bei dem matten und nichtssagenden Applause einiger wenigen Zuschauer vor die Rampe zu treten und dadurch die Majorität des Publikums gewissermaßen moralisch zu nötigen, sich dem lauten Beifall jener wenigen anzuschließen. Ein wirklicher Künstler wird nur dann geneigt sein, sich dem Publikum zu zeigen, wenn er die Ueberzeugung hat, daß eine starke und allgemeine Wirkung von seiner darstellerischen Leistung ausgegangen ist. Die Unterscheidung aber darüber, ob der Beifall stark genug ist, ein Heben des Vorhangs und ein Heraustreten des Darstellers zu rechtfertigen, ist in vielen Fällen sehr schwer, und der Inspizient, der an den meisten Theatern mit der Leitung dieser Dinge beauftragt ist, sieht sich oft vor ein schwieriges Dilemma versetzt. Denn die Ohren des von der Ekstase der künstlerischen Darbietung gehobenen Darstellers sind oftmals sehr wunderbarer Art, und er glaubt in der Bewegung einiger wenigen Hände den begeisterten Beifallsturm eines ganzen Hauses zu vernehmen. Ein geschickter Inspizient aber ist häufig genug in der Lage, aus einem schwachen, gewohnheitsmäßigen Applaus durch möglichst rasches Auf- und Niederrollen des Vorhangs einen zwei- bis dreimaligen Hervorruf für die Darsteller herauszuschlagen und dadurch den Schein eines Erfolges zu er-

wecken, der der wahren Wirkung der Aufführung nicht im entferntesten entspricht.

Mit einem Wort: es wird sich niemand der Tatsache verschließen, daß der Applaus und die Zahl der dem Darsteller zuteil gewordenen Hervorrufe durchaus nicht in der Lage sind, einen Maßstab für den wirklichen künstlerischen Wert seiner Leistungen abzugeben. Das Publikum aber, das in den äußern Kundgebungen des Hauses sehr gern einen Gradmesser für das Gebotene erblickt, wird in seinem Urteil mißleitet und irregeführt, umsomehr, wenn die über alle Maßen unfähige Durchschnittskritik die Zahl der Hervorrufe genau registriert und danach das Lob oder den Tadel der betreffenden Künstler der Welt zu verkünden pflegt.

Weit wichtiger ist, daß der Hervorruf auf den Darsteller selbst und seine Künstlerschaft vielfach einen ungünstigen Einfluß ausübt. Der Schauspieler gewöhnt sich daran, den Maßstab für die eigne Leistung nicht mehr in dem Bewußtsein zu suchen, daß er nach bestem Wissen sein bestes Können gegeben hat, sondern darin, daß er für seine Leistung eine möglichst geräuschvolle Anerkennung vonseiten des Publikums gefunden hat. Das ist äußerst gefährlich und verhängnisvoll für jeden Darsteller, der die Gabe der Selbstkenntnis und der künstlerischen Selbstbeherrschung nicht in hohem Grade sein eigen nennt.

Der Darsteller fühlt sich fortwährend versucht, um Gunst und Beifall des Publikums zu buhlen, er steht insbesondere bei allen Aktschlüssen, die Applaus und Hervorruf versprechen, der Gefahr gegenüber, das Gebiet der einfachen Natürlichkeit zu verlassen, statt dessen in aufdringliche Effekthascherei und theatralisches Posieren zu verfallen und jenes bekannte Rezept anzuwenden, das ehemals schon der Heldenspieler Bök als unfehlbares Mittel zur Erlangung eines applausgekrönten Abgangs empfohlen hat. Die bei Aktschlüssen zutage tretenden theatralischen Unarten, wie sie uns auch an den ersten Bühnen noch täglich begegnen, das der dramatischen Situation oft schnurstracks widerstreitende Erheben der Stimme, eine kokette Wendung des Darstellers zum Publikum, theatralische Posen und Grup-

pierungen: alle diese Dinge haben ihren ersten Grund in nichts anderm, als in dem instinktiven Gefühl des Schauspielers, daß der liebe Hervorruf vor der Tür steht, dem instinktiven Bestreben, auf den zu erwartenden Applaus noch durch einen letzten erfolgversprechenden Drücker zu wirken. So stark und unbewußt ist dies instinktive Gefühl des Darstellers, daß es für den Regisseur keine leichte Aufgabe ist, diesen schauspielerischen Unarten mit Erfolg entgegenzuarbeiten. Und glaubt er es auf den Proben glücklich dahin gebracht zu haben, daß auch beim Aktschluß Einfachheit und Natürlichkeit in ihrem Rechte bleiben, so muß er bei der Vorstellung mit einem male die erschreckende Wahrnehmung machen, daß das instinktive Bestreben des Darstellers: „zu wirken" — ihm noch im letzten Moment vor Fallen des Vorhangs, ohne daß er selbst sich dessen bewußt wird, ein Schnippchen schlägt in Gestalt irgend eines unnatürlichen Drückers. So wird die schlichte Natürlichkeit der Schauspielkunst, die in der Gestaltung des dichterischen Gebildes völlig aufgeht, ohne seitwärts nach dem Publikum hinüberzublinzeln, durch den Hervorruf vielfach in sehr nachteiliger Weise beeinflußt.

Daß in dem Verhältnis der Schauspieler untereinander den Coterien und Eifersüchteleien Tür und Tor durch den Brauch des Hervorrufs geöffnet wird, ist leicht verständlich und verzeihlich.

Es ist zu begreifen, daß die Triumphe des einen Künstlers den Ehrgeiz des andern anspornen, auch seinerseits kein Mittel unversucht zu lassen, sich dieselbe Zahl von Hervorrufen zu erringen. Es gehört für den selbständig denkenden Künstler in der Tat ein seltenes Maß von Charakterfestigkeit dazu, in dem unerfreulichen Wettbewerb um die Beifallsbezeugungen des Publikums einzig und allein sein künstlerisches Gewissen als Richtschnur für seine Spielweise walten zu lassen.

Wohl müßte sich der verständige Darsteller vergegenwärtigen, daß es bei einer wirklich wertvollen schauspielerischen Leistung jener Abgangs- und Aktschluß-Drücker keineswegs be-

darf, um eine künstlerische Wirkung zu erzielen. Er müßte sich an das leuchtende Beispiel vieler vortrefflicher moderner Künstler erinnern, die in bewundernswerter künstlerischer Vornehmheit und beinahe peinlicher Rigorosität, ohne jede Rücksicht auf das Publikum und seinen leicht zu erringenden Beifall, alles vermeiden, was an die sogenannten Abgänge und Aktschlüsse einer überlebten Theaterspielerei erinnern könnte. Gerade unsre moderne Schauspielkunst hat in dieser Beziehung manchen Wandel zum Bessern geschaffen und zur Ausrottung veralteter Theatermanieren mit schönem Erfolge beigetragen.

Die Gefahr, unter Beeinträchtigung der Natürlichkeit in komödiantische Effekthascherein zu verfallen, ist zweifellos an solchen Theatern geringer, wo der Brauch des Hervorrufs beseitigt ist. Der Gemeinsinn, der die Darsteller verbindet, ist größer, wenn sie wissen, daß es keinem von ihnen möglich und gestattet ist, sich durch unkünstlerisches Spiel Beifall und Hervorruf zu erzwingen. Auf Grund dieses Gemeinsinns ist es dem Regisseur bedeutend erleichtert, ein abgerundetes Zusammenspiel zu schaffen, das durch keine theatralischen Mätzchen und Effektdrücker entstellt wird.

Durch die Abschaffung des Hervorrufs werden dem Darsteller vielfache Mißstimmungen erspart. Es ist durchaus keine Seltenheit, daß Aufführungen, die von Regisseur und Darstellern mit größter Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit, unter Dransetzen ihres besten Könnens vorbereitet worden sind, Vorstellungen, die die vollwertige Leistung eines fein und harmonisch abgetönten Zusammenspiels bieten, geräuschlos und ohne alle äußern Anzeichen einer starken Anteilnahme vonseiten des Publikums vorübergehn, wenn das Stück als solches dem Durchschnittsgeschmacke nicht entspricht oder zu keinen lauten Beifallsbezeugungen herausfordert. Die Mißstimmung, die sich des darstellenden Künstlers in solchem Falle leicht wohl bemächtigt, ist geringer und weniger fühlbar, wenn die Frage des Hervorrufs beim Fallen des Vorhangs gar nicht für ihn in Betracht kommt.

Er steht dem Publikum mit größerer innerer Seelenruhe gegenüber, weil er das Bewußtsein in sich trägt, daß er die Richtschnur für den Wert seiner Leistung nicht in der Haltung der großen Menge, sondern in der stillen Würdigung der wenigen Kunstverständigen, in der Anerkennung und Schätzung seiner Berufsgenossen und seines künstlerischen Vorgesetzten und in dem eignen künstlerischen Bewußtsein zu suchen hat.

Alledem könnte zugunsten des Hervorrufs nur das Eine entgegengestellt werden, daß der Schauspieler angesichts des transitorischen Charakters seiner Kunst ein gewisses Recht darauf besitze, für eine Leistung, durch die er die Herzen der Hörer entzündet hat, auch den Dank der Hörerschaft in Empfang zu nehmen und in der Befriedigung, die ihm diese momentane Anerkennung gewährt, eine Art von Entschädigung zu finden für den Mangel jener Würdigung, wie sie dem Wirken sämtlicher übrigen Künste im Gegensatze zu den sich verflüchtigenden Gebilden der Schauspielkunst beschieden ist. Der Darsteller könnte entgegnen, daß er die Befriedigung, die ihm die momentane Anerkennung des Publikums gewährt, nur ungern entbehren möchte, solang er nicht die Gewißheit hat, daß seine Leistung durch eine sachentsprechende und kunstverständige Kritik in gebührender Weise gewürdigt wird. Denn die Tageskritik ist in der Beurteilung schauspielerischer Leistungen fast durchweg so ungenügend, sie ist selbst im günstigsten Fall aus äußerlichen Rücksichten so wenig imstande, der schauspielerischen Leistung die ihr gebührende eingehende Betrachtung zu widmen, daß es dem Darsteller nicht zu verübeln ist, wenn er in den Besprechungen der Presse nicht immer einen Ersatz zu erblicken vermag für das, was ihm an momentaner Anerkennung in dem Hervorruf entzogen wird.

Die Befriedigung aber, die dem Schauspieler die Anerkennung des Publikums gewährt, ist nicht davon abhängig, ob er dem Applause durch Heraustreten vor die Rampe Folge leistet oder nicht. Die Befriedigung liegt oder sollte wenigstens für den vornehmen Künstler ausschließlich in der Tatsache des

Applauſes liegen. Daß aber durch die Unterdrückung des Hervorrufs der Applaus und die lebendige äußere Anteilnahme des Publikums an den Vorgängen auf der Bühne beeinträchtigt werde, daß anſtelle der wünſchenswerten Wechſelwirkung zwiſchen Bühne und Auditorium leicht eine gewiſſe Erkältung trete, die ihrerſeits wieder auf die Leiſtungen der Darſteller eine niederdrückende Wirkung übe: das iſt eine wohl öfters ſchon ausgeſprochene und häufig wiederholte, aber durch die Tatſachen bis jetzt keineswegs erwieſene Behauptung. Die Erfahrungen, die an den Bühnen, wo der Hervorruf fehlt, tagtäglich gemacht werden, lehren im Gegenteil, daß wirklich bedeutende ſchauſpieleriſche Leiſtungen vielfach einen Applaus entzünden, der nach dem Fallen des Vorhangs minutenlang anhält und häufig einen großen Teil des Zwiſchenaktes ausfüllt. Auch bei offenen Verwandlungen, wo doch von vornherein die Möglichkeit für den Darſteller ausgeſchloſſen iſt, dem Hervorruf zu folgen, ſetzt nach guten ſchauſpieleriſchen Leiſtungen erfahrungsgemäß ſehr häufig ein ſtarker und langanhaltender Beifall ein. Das zeigt deutlich, daß der Applaus des Publikums, ſofern es durch die künſtleriſche Darbietung wirklich ergriffen iſt, keineswegs abhängig iſt von der ſekundären Frage, ob es durch ſeine Beifallsbezeugungen ein Heraustreten des Künſtlers vor die Rampe veranlaßt. Ein ſolcher Beifall iſt durch ſeinen ſpontanen Charakter für den Künſtler mindeſtens in gleichem Maße ehrend und befriedigend, ja ſogar weit ehrender als der Beifall, der den äußerlichen Zweck verfolgt, einen Hervorruf des Darſtellers zu veranlaſſen.

Wenn aber der Applaus im Theater auf ſolche Fälle beſchränkt wird, wo der Hörer durch die Leiſtung des Schauſpielers oder des Zuſammenſpiels wirklich ergriffen und fortgeriſſen iſt, wenn dagegen der lahme und beſchämende Gewohnheitsapplaus, der nur einſetzt, weil es einmal gang und gäbe iſt, bei jedem Fallen des Vorhangs die Darſteller hervorzurufen, beſeitigt wird, ſo iſt das nur ein ſegensreicher und dankbar zu begrüßender Gewinn für die theatraliſche Kunſt. Denn

die größere Seltenheit des lauten Beifalls, ſeine Beſchränkung auf ſolche Fälle, wo er wirklich aus dem Herzen des Publikums kommt, lehrt den wahren Wert des Applauſes, der ſonſt gewohnheitsmäßig und gedankenlos in gleicher Weiſe an Würdige und Unwürdige verſchwendet wird, in höherem Maße ſchätzen und würdigen.

Vom Theaterzettel.

Das Ausſehen des Theaterzettels, ſeine Anlage, die Art und die Anordnung ſeiner Mitteilungen ſind für den künſtleriſchen Wert der Vorſtellung an ſich von keiner Wichtigkeit. Trotzdem iſt es nicht gleichgültig, in welcher äußern Geſtalt ſich der Theaterzettel dem Auge des Leſers vorſtellt. Aus der Art und Weiſe, wie eine künſtleriſche Darbietung ſich ankündigt, wird man unwillkürlich geneigt ſein, einen Schluß zu ziehen auf den künſtleriſchen Charakter deſſen, was die Ankündigung verſpricht. In mannshohem Format, in ſchreienden, weithin ſichtbaren Farben, in rieſengroßen Lettern, mit Bilderſchmuck und Reklamegeſchrei überladen, aufdringlich und begehrlich, ſchauen die Plakate des Zirkus und des Tingeltangels von den Anſchlageſäulen der Großſtadt auf den Vorübergehenden herab: in ſchlichter Unanſehnlichkeit und Vornehmheit, im denkbar kleinſten Format, in einfachen ſchwarzen Lettern auf weißem Untergrund, nichts als das Notwendige enthaltend, verkündigt der Theaterzettel des Hofburgtheaters das Programm der Vorſtellung dem kunſtliebenden Publikum. Er drängt ſich unter den Plakaten der Anſchlageſäule nicht hervor, er ſcheint ſich eher ſchamhaft zu verbergen in der Geſellſchaft, die ihn umgibt, es iſt, als ob er ſagen wolle: ich brauche nicht aufzufallen, wer mich ſucht, der wird mich zu finden wiſſen.

Zwiſchen dem ſchreienden Reklameplakat des Tingeltangels und dem beſcheidenen Kunſtprogramm der vornehmſten Wiener Schauſpielbühne: welch eine Fülle mannigfacher Abſtufungen innerhalb des Kreiſes der Anſchlagezettel, die dem Publikum künſtleriſche Darbietungen ankündigen! Man braucht ſich keineswegs in die Sphäre des Zirkus und des Brettls zu verſteigen: auch in dem Bereich des eigentlichen Theaters iſt die Mannig-

faltigkeit noch groß genug, in der ſich die Ankündigung künſtleriſcher Genüſſe zu gefallen liebt.

Es bedarf zur Beleuchtung der Kontraſte, im Gegenſatz zum Programm des vornehmeren Kunſtinſtituts, nur der Erinnerung an den Zettel kleinerer Privattheater, an den Zettel der Winkel- und Jahrmarktbühne, wo der Direktor in einem wohlgeſetzten Nachwort die Vorzüge des Stücks in die richtige Beleuchtung zu ſetzen ſucht, wo die Namen ſämtlicher Orte, denen die Aufführung des Stücks bisher beſchert wurde, mit rühmlicher ſtatiſtiſcher Gewiſſenhaftigkeit, wenn möglich unter Angabe der Zahl der Vorſtellungen, verzeichnet ſind, wo kein Mittel und kein Kunſtgriff außeracht gelaſſen wird, durch die Verſprechungen des Zettels die Neugierde des theaterliebenden Publikums zu reizen.

Von dem Theaterzettel der letztgenannten Art ſoll hier nicht die Rede ſein. Keineswegs aus Geringſchätzung! Das wäre ein unberechtigter Hochmut: denn eine zuſammenhängende Betrachtung über den Zettel der ſogenannten Schmiere müßte manchen wertvollen Beitrag bieten zur Kulturgeſchichte des Theaterelends und der theatraliſchen Kolportageliteratur; wie denn überhaupt die bis jetzt noch ungeſchriebene Geſchichte des Theaterzettels im Bereiche ſämtlicher Kulturvölker eine Fülle des wertvollſten Materials zur Kulturgeſchichte und zur Geſchichte der Bühnenkunſt zutage fördern müßte [1]).

Nur der Theaterzettel der modernen deutſchen Kunſtbühne ſoll hier betrachtet werden, der Zettel, der auf jede Reklame verzichtet und ſich in diskreter Zurückhaltung auf die notwendigen ſachlichen Mitteilungen beſchränkt.

Auch innerhalb dieſer Art des Programms iſt der Hand des redigierenden Regiſſeurs oder Bühnenleiters noch ein ſo weiter Spielraum gelaſſen für eine geſchmackvolle oder weniger geſchmackvolle Anordnung des Mitzuteilenden, daß es ſich wohl der Mühe lohnt, bei den zahlreichen Einzelheiten, die hiebei in Betracht kommen, einen Augenblick zu verweilen.

Es gibt Theaterzettel erſter Bühnen, die durch die ſorgloſe Nonchalance ihrer Mitteilungen, durch zahlloſe Geſchmack-

losigkeiten, durch lückenhafte oder unrichtige Angaben aller Art oft einen bedenklichen Rückschluß auf die literarische Bildung und den künstlerischen Geschmack des Redaktors gestatten. Ein derartiger Zettel erweckt in dem Leser unbewußt ein gewisses ungünstiges Vorurteil gegen die bevorstehende künstlerische Darbietung, während umgekehrt eine sorgfältige und geschmackvolle Anordnung des Programms das Walten einer künstlerischen Hand in der Vorstellung erwarten läßt.

Als leuchtender Mittelpunkt des Theaterzettels fällt zunächst der Titel des Stücks dem neugierigen Leser ins Auge. Es ist bekannt, daß die Wahl eines guten Titels häufig schlimme Geburtswehen bereitet bei der bevorstehenden Menschwerdung eines dramatischen Neulings.

Aus äußern Gründen, d. h. im Hinblick auf die zu erhoffende Anziehungskraft des Stücks auf das Publikum, ist der Titel in der Tat nicht ohne eine gewisse Wichtigkeit. Rein sachlich hat er keine große Bedeutung und im wesentlichen nur den Zweck, das Stück von andern seinesgleichen zu unterscheiden. Ob und inwieweit der Titel dem Inhalt und Ideengehalt des Stückes entspricht oder einen Schluß darauf gestattet, ist für unser Empfinden ziemlich unwichtig; wir verlangen durch den Titel keine vorbereitenden Aufklärungen über den Inhalt und die Vorgänge des Dramas zu erhalten. Der namentlich im 18. Jahrhundert außerordentlich beliebte und auch von unsern Klassikern in vereinzelten Fällen geübte Brauch des sogenannten Doppeltitels, der jenem Bedürfnis des Publikums nach gewissen Spannung erregenden und gaumenreizenden Hinweisen auf die Vorgänge des Stücks entgegenkam, wird heutzutage als veraltete Kuriosität empfunden, die dem modernen Geschmack nicht mehr entspricht.

Trotzdem ladet uns auch heute noch vielfach Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück zum Besuch von Lessings unsterblichem Lustspiel ein. Bei aller Anerkennung für die literarische Pietät des Redaktors fühlt sich der Leser durch das verheißungsvolle „oder“ und den biedern Untertitel Das Soldatenglück unwillkürlich an den marktschreierischen Zettel

der kleinen Winkelbühne erinnert, wo der Direktor die ſenſationelle Anziehungskraft der Vorſtellung nicht bloß durch einen doppelten, ſondern vielfach ſogar durch einen dreifachen Titel, der geheimnisvoll alle Schrecken und Greuel des Stückes ahnen läßt, zu erhöhen ſucht.

Es iſt hier nicht der Ort, auf die weitverzweigte Geſchichte des Untertitels einzugehn oder zu unterſuchen, was Schiller veranlaßte, für die Braut von Meſſina oder Die feindlichen Brüder den Doppeltitel zu wählen, was einen Kleiſt bewog, dem Käthchen von Heilbronn den plebejiſchen Untertitel Die Feuerprobe anzuhängen: es genügt die Feſtſtellung der Tatſache, daß auch unſre großen Dichter in der Uebung jenes Brauchs dem Geſchmack ihrer Zeit ihren unfreiwilligen Tribut zollten. Der Literarhiſtoriker möge ſich damit abfinden; die moderne Bühne aber beſeitige ſkrupellos den alten Zopf und begnüge ſich damit, Kleiſts romantiſches Schauſpiel unter dem einen Titel anzukündigen, unter dem es in der Literaturgeſchichte und in dem Bewußtſein des Volkes weiterlebt, als: Das Käthchen von Heilbronn.

Zur Kennzeichnung der dramatiſchen Gattung wurde dem Theaterzettel durch die neuere Literatur eine geradezu verſchwenderiſche Auswahl verſchiedener Namen zur Verfügung geſtellt. Die drei Hauptkategorien, nach denen ſich das dramatiſche Schaffen der früheren Zeit im allgemeinen gliederte: Trauerſpiel, Schauſpiel und Luſtſpiel, ſind bei unſern modernen Dichtern in bedenklichen Verruf geraten. Dem löblichen Streben, anſtelle ſchablonenhafter Theatergeſtalten wirkliche Menſchen von Fleiſch und Blut auf die Bühne zu ſtellen, und dem verkehrten Streben, Hand in Hand damit auch die geſamte Technik der alten Schule über den Haufen zu werfen, glaubte man äußerlich auch dadurch Ausdruck verleihen zu müſſen, daß man die hergebrachten theatraliſchen Gattungsnamen beſeitigte und ſie durch Benennungen wie Handlung, Vorgang, Geſchehnis, Familienkataſtrophe und manches andre zu erſetzen ſuchte. In richtigem Empfinden für die meiſt darin zutage tretende leere Spielerei hat der Theaterzettel die neue und raſch vorübergehende

Mode nur zum kleinen Teile mitgemacht und die betreffenden naturaliſtiſchen Titulaturen meiſt mit den entſprechenden Benennungen der geläufigen Theaterkategorien vertauſcht.

In ganz beſondern Mißkredit war bei der geſamten modernen Dichterſchule — und zwar nicht ohne eine gewiſſe Berechtigung — der Titel „Luſtſpiel“ geraten. Die ſchale Poſſenmache, die unter dieſem Namen von den deutſchen Schwankfabrikanten auf den Markt getragen wurde, veranlaßte alle die, die ſich mit ernſteren Arbeiten auf dieſem Gebiete verſuchten, ihre Stücke mit dem an das großzügige ſatiriſche Luſtſpiel der Antike gemahnenden Namen „Komödie“ zu taufen. Dem Titel Komödie wurde vielfach noch eine nähere Bezeichnung angeheftet, die mehr oder weniger verblümt auf die Sphäre oder den Inhalt des Stückes hindeutete: ſo erhielten wir „Diebskomödien“, „Junggeſellenſchwänke“, „Deutſche Komödien“ und manches andre.

Vom Theaterzettel allerdings wurde dieſer wenig geſchmackvolle Brauch nur zum kleinen Teile angenommen. Die „Komödien“ ſind mittlerweile auf dem fruchtbaren Erdreich des deutſchen Theaters wie Pilze emporgeſchoſſen, wenngleich viele unter ihnen von dem, was man früher ſchlechtweg als Poſſe oder Schwank bezeichnete, nicht eben leicht zu unterſcheiden ſind. Es ſteht zu befürchten, daß angeſichts der großen Konkurrenz bald auch die Titulatur „Komödie“ ihres Anſehens wieder verluſtig geht, und daß die Dramatiker, die in den Spuren des Ariſtophanes zu wandeln trachten, wohl oder übel gezwungen ſind, wieder zu dem ſtolz verſchmähten Titel des Luſtſpiels zurückzukehren.

Wie es auf dem Gebiete des Schauſpiels dem Luſtſpiel erging, ſo auf muſikaliſchem Gebiete der „Oper“. Auch ſie iſt in argen Verruf geraten bei allen Wohlgeſinnten, und kein Komponiſt, der auf der Höhe ſeiner Zeit ſteht, iſt heutzutage geneigt, ſeine Bühnenwerke durch den profanen Titel „Oper“ zu diskreditieren. Zum Erſatz greift man zu Benennungen wie „lyriſches Drama“, „phantaſtiſches Luſtſpiel“ u. a., ohne Rückſicht

darauf, daß der musikalische Charakter des Werks dabei in vielen Fällen überhaupt nicht zum Ausdruck kommt.

Eine seltsame Verwirrung der Begriffe hat auch die mechanische Nachahmung italienischen Sprachgebrauchs auf dem deutschen Theaterzettel hervorgerufen. So bezeichnet dieser beispielsweise Mascagnis Cavalleria als „Melodrama", ohne zu bedenken, daß die Anwendung dieses Begriffs, der in Deutschland eine völlig andre Kunstgattung bezeichnet, für ein Werk, das nach unsrer Terminologie zur Gattung der Oper gehört, nicht dazu beiträgt, klärend auf das künstlerische Unterscheidungsvermögen des Publikums einzuwirken. Ebenso unrichtig bezeichnet man Leoncavallos Bajazzo schlechtweg als „Drama" und gibt auf dem Zettel womöglich noch die naive Anmerkung des Originaltextbuches wieder: „Zeit und Ort der wahren Begebenheit bei Montalto am 15. August 1805."

Diese kindliche Mitteilung des italienischen Veristen ist höchstens dazu angetan, in den Lesern die merkwürdige Vorstellung wachzurufen, daß die faktische Wahrheit dieser Begebenheit, die mit der künstlerischen Wahrheit ganz und gar nichts zu tun hat, von irgend einer Bedeutung für den Wert des Werkes sei.

Das Lächeln, das die „wahre Begebenheit vom 15. August 1805" in dem denkenden Leser zu erwecken pflegt, steigert sich zu einem ärgerlichen Lachen, wenn er bei Klassikervorstellungen durch den Theaterzettel belehrt wird, daß Die Räuber von Friedrich von Schiller oder Götz von Berlichingen von Wolfgang von Goethe gegeben werden sollen. Es fällt schwer, zu entscheiden, ob die Lächerlichkeit größer ist oder die Geschmacklosigkeit, wenn unsre großen Geistesheroen, denen Mutter Natur den unveräußerlichen Adelsbrief des Genius in die Wiege gelegt hat, auf dem Programme deutscher Kunststätten als glückliche Besitzer des von Fürstenhand verliehenen Adels bezeichnet werden [2]). Schon die biedere Mitteilung des Vornamens ist hier ein Wörtchen zuviel: man ehre unsre Großen dadurch, daß man sich auf die Nennung des einen, vielsagenden Namens beschränke; man verlange vom Publikum, daß es Bescheid wisse über seine

Meiſter, wenn der Name Kleiſt oder Grillparzer in einfacher Größe den Zettel ſchmückt.

Eine erſtaunliche Unordnung pflegt auf den Theaterzetteln in den Angaben über Ueberſetzung und Bearbeitung bei den Stücken Shakeſpeares zu herrſchen. Da gibt es zunächſt viele Bühnen, die überhaupt nur den Namen des Dichters nennen und den des Ueberſetzers mit beharrlichem Gleichmut verſchweigen. Dies iſt nicht zu billigen. Die ſogenannte Schlegel-Tieckſche Ueberſetzung, die den meiſten deutſchen Shakeſpeare-Aufführungen zugrunde liegt und ihnen ſchon im Intereſſe der Einheitlichkeit auch weiterhin zugrunde liegen ſollte, iſt, trotz ihrer Gebrechen im einzelnen, ein nationales Meiſterwerk der deutſchen Literatur, und die Namen derer, denen dies Werk zu danken iſt, ſollten auch durch ihre Erwähnung auf dem Theaterzettel geehrt werden.

Der Grund, weshalb eine ſolche Erwähnung vielfach unterbleibt, mag oft wohl in dem abſcheulichen Mißſtand ſeine Urſache haben, daß in einer und derſelben Vorſtellung verſchiedene Ueberſetzungen nebeneinander benutzt werden, indem beiſpielsweiſe der Darſteller des Lear ſeine Rolle nach der Ueberſetzung von Voß ſpielt, während die übrigen Darſteller den Text Baudiſſins ſprechen. Gegen ſolche Barbarei, wie überhaupt gegen die unglaubliche Verwahrloſung, die in der Behandlung des Shakeſpeareſchen Textes auf unſern Bühnen vielfach zu herrſchen pflegt, kann nicht energiſch genug proteſtiert werden. Schon aus dieſem Grunde iſt es dringend wünſchenswert, daß zur Erzielung einer gewiſſen Einheitlichkeit der Schlegel-Tieckſche Text ausſchließlich verwendet werde.

Wird der Name des Ueberſetzers, wie es die Regel ſein ſollte, auf dem Theaterzettel genannt, ſo begegnet man dabei häufig den ſeltſamſten Ungereimtheiten und Irrtümern. Es gehört durchaus nicht zu den Ausnahmen, daß der Zettel beiſpielsweiſe verkündet: König Lear ꝛc. Ueberſetzt von A. W. von Schlegel und L. Tieck. Welche Vorſtellung mag wohl in dem Kopfe des Redaktors herrſchen über die Entſtehung des Schlegel-

Tieckſchen Shakeſpeare! Und welche Vorſtellungen werden in dem Kopfe des theaterbeſuchenden Laien erweckt über die eigentümliche Kompagnie-Arbeit Schlegels und Tiecks bei der Ueberſetzung des König Lear! Wer ſollte da auch ahnen, daß überhaupt weder Schlegel noch Tieck an der Ueberſetzung dieſer Tragödie beteiligt war!

Die Unrichtigkeit, die der Zettel in dieſem Falle verkündet, wird einigermaßen wenigſtens dadurch beſeitigt, daß die betreffende Angabe die Faſſung erhält: „Nach der Schlegel-Tieckſchen Ueberſetzung", d. h. nach dem in dem ſogenannten Schlegel-Tieckſchen Ueberſetzungswerk enthaltenen Text. Dieſe Faſſung kann formell wenigſtens gerechtfertigt werden; doch iſt auch ſie nicht empfehlenswert, da ſie beim Laien leicht dasſelbe Mißverſtändnis veranlaßt wie die obige Faſſung und ſpeziell im Falle des Lear zwei Namen nennt, die an der Uebertragung dieſes Werkes keinen Anteil haben. Weit richtiger iſt es deshalb, bei dem einzelnen Stücke die Faſſung zu wählen: „Ueberſetzt von ....." und dann natürlich den Namen deſſen zu nennen, von dem die Ueberſetzung des betreffenden Dramas wirklich herrührt, in dem Falle des Lear alſo: Baudiſſin. Was gerade Baudiſſin betrifft, ſo wäre es nur eine Forderung der Billigkeit, daß der Name dieſes verdienſtvollen Ueberſetzers, der immer beſcheiden hinter dem Namen des Geſamtwerks zurückſteht, durch ſeine Nennung auf dem Theaterzettel für die Nachwelt zu ſeinem gebührenden Rechte käme. Es wäre nicht zu viel verlangt, daß der Regiſſeur ſich darüber unterrichtete, welche Stücke von Schlegel, welche von Dorothea Tieck und welche von Baudiſſin übertragen ſind, um danach in der Lage zu ſein, die betreffenden Angaben des Theaterzettels jeweils richtig zu faſſen.

Auch die Bearbeitung oder Einrichtung eines Shakeſpeareſchen Stückes ſollte überall da, wo es ſich nicht bloß um Striche und einige unweſentliche Regieänderungen handelt, ſondern wo eine einheitliche und ſelbſtändige, von *einer* Hand herrührende Bearbeitung der Aufführung zugrunde liegt, auf dem Zettel genannt werden.

Der Brauch, den Namen des inſcenierenden Regiſſeurs auf dem Theaterzettel anzuführen, iſt heutzutage mit Recht allgemein üblich geworden. In der Entſtehung und Verbreitung dieſes relativ jungen Brauches bekundet ſich die wachſende Erkenntnis von der großen Bedeutung und Wichtigkeit der Regieführung. In welche äußere Form die Angabe des Zettels hierüber gekleidet wird („Regie", „Leiter der Aufführung", „Spielleitung", „In Scene geſetzt von . . . ." ꝛc.), iſt im weſentlichen ziemlich gleichgültig, da keine der üblichen Faſſungen ſich mit dem Begriff einer künſtleriſchen Regieführung völlig deckt. Die große Maſſe des Publikums, die dem innern Theaterbetriebe völlig fernſteht, verbindet mit dem Begriffe der Regie, der Inſcenierung und andrer techniſchen Ausdrücke ſtets nur ſehr unklare Vorſtellungen und vermutet in dem Regiſſeur beſtenfalls den Mann, der die Dekorationen aufbaut, der die Maſſenſcenen arrangiert und dafür ſorgt, daß alles in der Aufführung „klappt". Auch die landläufige Kritik pflegt die Leiſtungen des Regiſſeurs ausſchließlich nach Aeußerlichkeiten zu cenſurieren. Von der wichtigſten und höchſten Aufgabe der Regieführung, der Regie des geſprochenen Worts und des künſtleriſchen Zuſammenſpiels, haben nur die allerwenigſten eine Vorſtellung.

Trotzdem ſollte der Name des verantwortlichen Regiſſeurs auf dem Zettel nicht fehlen, in allen Fällen, wo von einer wirklichen Verantwortlichkeit des Regiſſeurs geſprochen werden kann, d. h. wo die ganze Inſcenierung des Stücks und ſeine dramaturgiſch-literariſche Vorbereitung die Arbeit des betreffenden Regiſſeurs iſt und wo dieſer für die ſchauſpieleriſche Geſtaltung der Vorſtellung die volle Verantwortung übernehmen kann, ſelbſtverſtändlich nach dem Maß der ihm zur Verfügung ſtehenden Einzelkräfte und deren künſtleriſcher Begabung. Von einer ſolchen Verantwortlichkeit des Regiſſeurs kann natürlich keine Rede ſein, wo das überlebte Syſtem der ſogenannten Monats- oder Wochenregie noch heute ſein Daſein friſtet, ein Syſtem, das die Regietätigkeit mehr oder minder zu einer äußerlichen Arbeit oder zu einer Formalität herabdrückt und das nur dann künſt-

leriſche Reſultate erzielen kann, wenn der oberſte Leiter der betreffenden Bühne als ſein eigner Oberregiſſeur fungiert, der die Einübung und ſchauſpieleriſche Ausarbeitung der Vorſtellungen bis in alle Einzelheiten mit eigner Hand zu leiten imſtande iſt.

Es gibt einzelne Fälle, wo von einer Nennung des Regiſſeurs auf dem Zettel mit vollem Rechte Abſtand zu nehmen iſt. Dazu gehören die Gaſtſpielabende der reiſenden Virtuoſen. Es iſt bekannt, daß ſich die Bühne, der die Ehre eines ſolchen Gaſtſpiels zuteil wird, nicht nur in der textlichen Einrichtung des Buches, in der geſamten äußern Inſcenierung, bis zu einem gewiſſen Maße in der dekorativen Ausſtattung, in der äußern ſceniſchen Anordnung, in den Gruppierungen und Stellungen genau nach den Wünſchen des berühmten Gaſtes zu richten hat, ſondern daß ſehr häufig auch die Tätigkeit der Mitſpieler, die ſchauſpieleriſche Geſtaltung der übrigen Rollen durch die tyranniſchen Gelüſte des Gaſtes in ſtarkem Maße beeinflußt wird. Der wahre Regiſſeur iſt in dieſem Falle der Gaſt, und der arme Dulder, der die Ehre genießt, am Regietiſch die Probe zu leiten, hat ſeine Tätigkeit darauf zu beſchränken, die zahlreichen Wünſche des hervorragenden Gaſtes mit einem freundlichen Lächeln jeweils zu quittieren.

Es iſt natürlich, daß die Vorſtellung durch die Direktive des Gaſtes in ihrer äußern Erſcheinung ſowohl wie in ihrer ſchauſpieleriſchen Geſtaltung ſehr häufig ein Ausſehen gewinnt, das den Intentionen und künſtleriſchen Anſchauungen des inſcenierenden Regiſſeurs widerſtreitet. In dieſem Falle hat dieſer unzweifelhaft das Recht und die Pflicht, die künſtleriſche Verantwortung für die Vorſtellung abzulehnen und ſeinem Standpunkt durch Fortlaſſung ſeines Namens auf dem Theaterzettel ſichtbaren Ausdruck zu geben.

In manchen Aeußerlichkeiten, ſo in der Art, wie beiſpielsweiſe die Namen des Autors, des Bearbeiters, des Regiſſeurs ꝛc. gedruckt ſind, iſt dem ſubjektiven Geſchmacke des Redaktors ein breiter Spielraum gelaſſen. Es gibt Programme, wo der Name des Bearbeiters, dem vielleicht nur ein ganz beſcheidenes Ver-

dienſt an der Geſtaltung des Stückes zukommt, in gleicher Größe und gleicher Höhe unmittelbar neben dem des Autors prangt; es gibt andre Programme, wo der Regiſſeur die Bedeutung ſeiner Tätigkeit dadurch in geziemende Beleuchtung zu rücken ſucht, daß ſein Name, in weithin ſichtbarem fettem Drucke geſetzt, ſämtliche übrigen Namen des Zettels, auch den des nebenſächlichen Dichters, in Schatten ſtellt. Auch in dieſen, bei aller anſcheinenden Unwichtigkeit nicht völlig gleichgültigen Aeußerlichkeiten, in der Art, wie die Namen des Autors, Bearbeiters, Regiſſeurs ꝛc. durch ihre Anordnung, die Größe der Lettern u. a. bis zu einem gewiſſen Maße wenigſtens auch äußerlich ihrem gegenſeitigen Verhältnis und ihrer Bedeutung entſprechen, wird ſich der gute Geſchmack und der Takt des redigierenden Regiſſeurs offenbaren.

Was die Namen der darſtellenden Künſtler betrifft, ſo hat ſich im Lauf der beiden letzten Jahrzehnte — wohl nach dem rühmlichen Vorgang der Meininger und des Deutſchen Theaters in Berlin — ziemlich allgemein der Brauch herausgebildet, die bis dahin üblichen, altmodiſchen Titulierungen „Herr“, „Frau“ und „Fräulein“ durch die bloße Nennung des Vor- und Zunamens zu erſetzen. Man näherte ſich damit wieder dem Brauche, der noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts an den deutſchen Theatern ziemlich allgemein üblich war und der die Darſteller auf dem Zettel nur mit ihrem Familiennamen, allerdings ohne Nennung des Vornamens, bezeichnete. Bei der großen Menge der Privat- und Stadttheater hat ſich der neue Brauch ſehr raſch und beinahe ausnahmslos eingebürgert, und auch einige Hofbühnen haben ſich ihm in dankenswerter Weiſe angeſchloſſen. Die größere Zahl der Hoftheater allerdings — der treuſten Pflegeſtätten konſervativen Sinns in dem konſervativen Staatsleben des deutſchen Theaters — beharren in vornehmer Ablehnung gegen die revolutionäre Neuerung. Sehr mit Unrecht! Denn der neue Brauch iſt gut und verdiente unbedingte und allgemeine Einführung [3]).

In ſämtlichen übrigen Künſten iſt es ausnahmslos Sitte, daß der ausübende Künſtler ausſchließlich mit Vor- und Zu-

name benannt wird; es ist kein vernünftiger Grund dafür vorzubringen, weshalb die Schauspielkunst allein eine Ausnahmestellung einnehmen soll. Die zopfige Bezeichnung der darstellenden Künstler mit „Herr", „Frau" oder „Fräulein" erinnert lebhaft an die Zeit, wo der Zettel unter anderm auch verkündigte, daß das betreffende Stück „von Herrn Doktor Goethe aus Frankfurt" abgefaßt oder die Musik der Oper von „Herrn Kapellmeister Mozart" geschrieben sei. Bei den Namen der Dichter und der Komponisten ist der alte Zopf längst gefallen, bei denen der Schauspieler aber baumelt er dem Theater-Michel in altväterlicher Beharrlichkeit noch heute hinten herunter.

Die Liebhaberei für die Benennung der Darsteller mit den gesellschaftlichen Titulaturen mag im letzten Grunde wohl mit dem persönlichen Charakter der Schauspielkunst zusammenhängen, d. h. mit dem Umstand, daß das große Publikum die dichterische Gestalt von der Persönlichkeit des darstellenden Künstlers nur selten vollkommen zu trennen vermag. Die persönlichen Verhältnisse des darstellenden Künstlers haben einen unendlichen Reiz für das Publikum; mit neugieriger Vorliebe sucht es den Schleier des Persönlichen von dem Antlitz des Darstellers zu lüften und überträgt persönliche Sympathien und Antipathien auf die künstlerische Leistung des Schauspielers. Gegen die üble Gewohnheit des Publikums, das persönliche und das künstlerische Element im Darsteller zu vermengen, hat das Theater das Recht und die Pflicht, seinerseits soweit als möglich Front zu machen und seinem Standpunkt dadurch offiziellen Ausdruck zu geben, daß es alle persönlichen Mitteilungen (denn das sind die Bezeichnungen „Frau" und „Fräulein", die das Publikum bis zu einem gewissen Maße über die privaten Verhältnisse der Künstlerinnen unterrichten!) vom Theaterzettel verbannt und den Darsteller ausschließlich unter seinem Künstlernamen vorführt.

Noch ein zweiter Gesichtspunkt ist für die Beurteilung dieser Frage von Wichtigkeit: die Rücksicht auf die Theatergeschichte. Wie sehr ist dem heutigen Forscher auf diesem Gebiete

die Arbeit erschwert dadurch, daß er auf dem gesamten ältern Zettelmaterial nur die Hauptnamen der Darsteller verzeichnet findet; welchen fortwährenden Irrtümern und Verwechslungen sieht er sich ausgesetzt, namentlich bei den zahllosen, sich stets wiederholenden und sich von einer Generation zur andern fortpflanzenden Namen berühmter und weitverzweigter Schauspielerfamilien! Es ist kaum abzusehen, wie die Forschung auf dem Felde der Personalgeschichte erleichtert wäre, wenn der Theaterzettel statt der leidigen Titulaturen jeweils die Vornamen der Künstler überlieferte.

Schon aus diesem Grunde wäre es geboten, daß sich wenigstens der heutige Theaterzettel ausnahmslos dem neuen Brauche fügte. Und aus demselben Grunde sollte auch die Theaterkritik, die heute noch in ihrem größten Teile mit beharrlichem Eigensinn über die Leistungen des Herrn X. und des Fräulein Y. berichtet, den Brauch des Theaterzettels zu dem ihrigen machen.

Eine früher sehr verbreitete Unsitte, einen einzelnen Namen des Zettels — den des Stars, dem eine Hauptanziehungskraft auf das Publikum innewohnte — durch fetten Druck in auffälliger Weise vor den andern hervorzuheben, ist heutzutage bei allen bessern Bühnen wenigstens überwunden. Der Sinn für das Ganze einer theatralischen Darbietung, die Erkenntnis, daß in erster Linie im Ensemble der künstlerische Wert einer Vorstellung zu erblicken ist, hat sich gegenüber den im großen und ganzen überlebten Anschauungen eines beifallsdürstigen Virtuosentums soweit allgemeine Geltung verschafft, daß auch die äußerliche Hervorhebung eines einzelnen Namens auf dem Zettel als grobe und unkünstlerische Geschmacklosigkeit empfunden würde.

Je mehr der Theaterzettel in seiner redaktionellen und künstlerischen Anordnung den Forderungen des guten Geschmacks und der literarischen Bildung entspricht, desto greller und störender ist der Kontrast, wenn man die Ankündigung der Kunst mit der geschäftlichen Reklame, mit der Annonce und dem Inserat zu einem stimmungsvollen Ganzen verbunden sieht. Der leider

namentlich in der deutschen Reichshauptstadt allgemein verbreitete Brauch, den Theaterzettel einer vollständigen, mehrere Seiten umfassenden Annoncenzeitung einzuverleiben, gehört zu den widerwärtigsten Ausgeburten der modernen großstädtischen Spekulationswut [3]).

Die Geschmacklosigkeit dieses Brauches, die ihren Gipfelpunkt darin erreicht, daß das Personenverzeichnis des Zettels, wenn möglich, auseinandergerissen und auf verschiedene Seiten des Heftes verteilt wird, damit der die Besetzung studierende Leser Gelegenheit finde, einer möglichst großen Zahl von Annoncen seine Aufmerksamkeit zuzuwenden — diese Barbarei kann durch die Rücksicht auf die Ersparnis oder die Einnahmequelle, die dem Theater aus dieser Art des Zetteldruckes zufließt, in keiner Weise entschuldigt werden. Können private Unternehmungen in ihrer Spekulationswut nicht daran gehindert werden, die Mißgeburt des in ein Annoncenheft vergrabenen Theaterzettels auf der Straße feilzubieten: in seinen eignen Räumen müßte jedes Theater, das den Anspruch auf den Namen eines Kunstinstitutes erhebt, seine Ehre darein setzen, solchem Unfug zu steuern und dem Publikum nur solche Programme in die Hand zu geben, die durch den Ausschluß jedes nicht dazu gehörigen Elementes auch äußerlich die Würde der Kunst zu wahren wissen.

Die Geschmacklosigkeit des Annoncentheaterzettels wird nur durch *eine* ruhmwürdige Errungenschaft der modernen Theaterkultur noch übertroffen: durch den Annoncenvorhang. Unvergeßlich war der erhabene Anblick, der sich dem Besucher des Wiener Ausstellungstheaters vom Jahr 1892 bot, wenn er die weihevollen Räume des die Theaterausstellung krönenden Gebäudes betrat und seine erstaunten Augen durch die Geschäftsannoncen des Vorhangs, die in zahllosen Feldern dessen allegorische Mittelgruppe in sinniger Weise umrahmten, gefesselt wurden. Wer sich in die geheimnisvollen Tiefen von Madáchs Menschheitstragödie versenkt hatte, konnte sich im Zwischenakt darüber belehren, wo die besten Hühneraugenringe und wirksames Insektenpulver in Wien zu erhalten waren.

Wird ein Kunſtinſtitut durch die Verbindung ſeines Programms mit der Annonce einigermaßen auf das Niveau des Tingeltangels herabgedrückt, ſo könnte der Theaterzettel dagegen durch dramaturgiſche und theatergeſchichtliche Mitteilungen in vielen Fällen eine wertvolle literariſche Beigabe erhalten. Schon von manchen Bühnen wurde und wird dergleichen mit Glück verſucht; ſo hat es unter andern das Schillertheater in Berlin unternommen, ſeinem Zettel derartige, ſpeziell den volkstümlichen Beſtrebungen dieſes Inſtituts entſprechende Einführungen und Erklärungen beizugeben.

Bei Theatern, die nicht einem derartigen Sonderzwecke dienen, würde es ſich freilich empfehlen, nur bei gewiſſen klaſſiſchen Stücken, ſowie bei wertvollen und bedeutenden Werken moderner Autoren kurzgefaßte dramaturgiſche Notizen, wertvolle Angaben über die Bühnengeſchichte, literariſche Urteile über das Stück, bei Shakeſpeares Hiſtorien vielleicht kurze geſchichtliche Angaben und die Stammtafeln der Königshäuſer auf der Rückſeite des Zettels mitzuteilen.

Bei einer geſchickten und taktvollen Redaktion könnte durch ſolche kurzgefaßten, von aller Pedanterie freien Mitteilungen des Zettels viel Gutes und Nützliches für das Publikum geſchaffen werden. Eine Ausdehnung ſolcher Notizen auf ſämtliche Vorſtellungen, insbeſondere die literariſch wertloſe Tagesware, wäre freilich nicht zu empfehlen, da ſie infolge des Mangels an Stoff wahrſcheinlich zur Mitteilung ſchaler Kuliſſenwitze und Theateranekdoten führen würde. Dramaturgiſche Erläuterungen zu Alt-Heidelberg oder zu Lachsmann als Erzieher ſind weder dringend notwendig noch wünſchenswert — ſie müßten denn gerade ein ironiſches Geſicht annehmen, das dann freilich mit den Intereſſen der Direktion nicht wohl zu vereinigen wäre.

Auf alle Fälle würde eine literariſche Ausnützung des Theaterzettels in dem angedeuteten Sinn, falls ſie nur in den richtigen redaktionellen Händen läge, die Möglichkeit ſchaffen, daß auch das Kunſtprogramm einen gewiſſen bildenden Einfluß

auf das Publikum gewänne und ſich ſomit zu einem ſchätzenswerten Faktor geſtaltete für die erzieheriſche Aufgabe, die dem Theater — trotz mancher bedenklichen Geſtalten, die beifallumtoſt in unſern Tagen als Erzieher des Publikums wirken — von einigen ſtarrſinnigen Optimiſten auch heute noch zuerkannt wird

Anmerkungen.

Die Münchener Shakeſpeare-Bühne und ihre Vorgeſchichte.

[1]) Von 1889 bis 1892 wurden folgende Shakeſpeareſchen Stücke auf der neueingerichteten Bühne gegeben:

König Lear (18 mal), König Heinrich der Vierte, 1. Teil (5 mal), König Heinrich der Vierte, 2. Teil (8 mal), König Heinrich der Fünfte (4 mal), Viel Lärmen um Nichts (11 mal), Der Widerſpenſtigen Zähmung (3 mal), Was ihr wollt (12 mal), Macbeth (4 mal), Ein Wintermärchen (5 mal), Romeo und Julia (1 mal). Außer dieſen Werken Shakeſpeares gingen folgende Stücke auf der Reformbühne in Scene: Dame Kobold von Calderon (6 mal), Götz von Berlichingen von Goethe (12 mal), Konradin, der letzte Hohenſtaufe von Greif (5 mal), Die Jungfrau von Orleans von Schiller (5 mal), Das Käthchen von Heilbronn von Kleiſt (5 mal), König Ottokars Glück und Ende von Grillparzer (5 mal) Fauſt von Goethe, 1. Teil (5 mal), Letzte Liebe von Doczi (3 mal), Fiesko von Schiller (4 mal).

[2]) Zur Geſchichte und Scenierung des Shakeſpeareſchen Sommernachtstraums. In Teodor Wehls Didaskalien, Leipzig 1867, S. 1—10.

[3]) Vgl. Tieck, Kritiſche Schriften, Leipzig 1852, III, S. 175.

[4]) In neuſter Zeit hat Richard Sellner am Deutſchen Volkstheater in Wien den intereſſanten Verſuch gemacht, am 17. Febuar 1890 eine Aufführung von Was ihr wollt ins Leben zu rufen, wobei eine dem Theatergerüſte Immermanns in freier Weiſe nachgebildete Bühne verwendet wurde. Vergl. Sellners Bericht hierüber im Shakeſpeare-Jahrbuch XXXII, S. 289—294.

[5]) Der Artikel wurde ſpäter mit zwei andern Aufſätzen Genées: Die Entwicklung des ſceniſchen Theaters und: Die Münchener Bühnenreform zu einer Broſchüre zuſammengefaßt: Die Entwicklung des ſceniſchen Theaters und die Bühnenreform in München. Mit erläuternden Illuſtrationen. Stuttgart, Cotta 1889.

[6]) Schinkels Entwürfe und ſeine Erläuterungen hierzu wurden neuerdings veröffentlicht in den Bayreuther Blättern 1887, 3. Stück.

[7]) Die Nachahmung der Reformbühne außerhalb Münchens beſchränkt ſich auf vier Fälle: auf zwei Aufführungen des Götz von Berlichingen am Deutſchen Landestheater zu Prag und am Schillertheater zu Berlin, auf eine Vorſtellung von König Ottokars Glück und Ende am Deutſchen Volkstheater in Wien und eine ſolche des König Lear am Stadttheater zu Breslau.

Das Unternehmen des Breslauer Stadttheaters war inſofern allerdings völlig mißglückt, als es die charakteriſtiſchen Merkmale der Münchener Reformbühne dem Publikum in unvollſtändiger und entſtellter Form zeigte.

Vgl. hierzu den vortrefflichen Aufſatz von Max Koch: Eine ſceniſche Neuerung im Schauſpiel des Breslauer Stadttheaters (Schleſiſche Zeitung 1895, Nr. 640) und den Bericht von Alfred von Menſi: Die Münchener Shakeſpeare-Bühne in Breslau (Schleſiſche Zeitung 1895, Nr. 835).

Aus der umfangreichen Literatur über die Shakeſpeare-Bühne und die Fragen, die mit ihr zuſammenhängen, ſeien ferner die verſchiedenen wertvollen Aufſätze von Walter Bormann, beſonders der Artikel: Shakeſpeares ſceniſche Technik und dramatiſche Kunſt (Shakeſpeare-Jahrbuch XXXVII) und der Aufſatz von Menſi: Die Shakeſpeare-Bühne im Jahr 1893 (Shakeſpeare-Jahrbuch XXXV) hervorgehoben.

Shakeſpeare auf der modernen Bühne.

[1]) Vgl. die Einleitung von Alois Brandl zu ſeiner Ausgabe des Schlegel-Tieckſchen Shakeſpeare, Bd. I, S. 25 ff.

[2]) Auf den epischen Charakter des Shakespeareschen Dramas in Komposition und Technik hat neuerdings Alfred von Berger in seinem Vortrag: Wie soll man Shakespeare spielen! (Ueber Drama und Theater, Leipzig, 1900, S. 50—89) hingewiesen. Aus dem epischen Charakter der Shakespeareschen Dichtung sucht Berger die Erscheinung zu entwickeln, daß das altenglische Theater im polaren Gegensatze zu der modernen Illusionsbühne von vornherein auf jede Erweckung einer scenischen Illusion verzichtete und statt dessen das künstlerische Schwergewicht einzig und allein in die seelische Wirkung einer die Phantasietätigkeit befruchtenden Schauspielkunst zu legen imstande war. Bergers anregende Darlegungen enthalten sehr viel Wahres und Richtiges, wenn sie gleich von einer gewissen absichtlichen und einseitigen Färbung, hinsichtlich der einmal aufgestellten prinzipiellen Gegensätze, nicht freizusprechen sind.

[3]) Es ist nicht ohne Interesse, daran zu erinnern, daß sich schon Schlegel in einer Vorbemerkung zu seiner Einzelausgabe des deutschen Hamlet von 1800 über das Verhältnis der modernen Bühne zur scenischen Technik der Shakespeareschen Dramen geäußert hat:

„Die Seite, wo der Dichter ohne Eingriff in seine Rechte unstreitig mit der meisten Freiheit behandelt werden darf, ist die scenische Anordnung. Die Angaben darüber rühren meistens nicht von ihm selbst her; er mußte sich bei der Ausführung nach den damaligen theatralischen Mitteln richten, ob er sich gleich dadurch bei der Dichtung nicht einschränken ließ, sondern vielmehr darauf gerechnet zu haben scheint, daß die gutwillige Einbildungskraft der Zuschauer der Unzulänglichkeit des sinnlichen Anblicks zu Hilfe kommen würde. Warum sollte man also nicht teils der Erscheinung alle die Würde und Größe zu geben suchen, die der Gegenstand fordert, teils unnütz angegebene und störende Veränderungen des Schauplatzes ersparen!“

[4]) Vgl. hierzu: Brodmeier, Die Shakespeare-Bühne nach den alten Bühnenanweisungen. Weimar 1904, S. 14 ff.

Die neuſte Veröffentlichung auf dieſem Gebiete, das Buch von Robert Prölß: Von den älteſten Drucken der Dramen Shakeſpeares und dem Einfluſſe, den die damaligen Londoner Theater und ihre Einrichtungen auf dieſe Dramen ausgeübt haben, Leipzig 1905 — ein Buch, deſſen Reſultate teilweiſe mit großer Vorſicht aufzunehmen ſind — konnte für den Text der Dramaturgiſchen Blätter nicht mehr verwertet werden.

5) Vgl. die vortrefflichen Ausführungen Bulthaupts in der allgemeinen Einleitung zum 2. Bande ſeiner Dramaturgie des Schauſpiels.

Der Shakeſpeareſche Monolog und ſeine Spielweiſe.

1) Vgl. den Feſtvortrag von Nikolaus Delius: Ueber den Monolog in Shakeſpeares Dramen. Shakeſpeare-Jahrbuch XVI, S. 1—21.

2) Vgl. Rudolf Fiſcher, Der Monolog in Macbeth als formales Mittel zur Figuren-Charakteriſierung, in: Beiträge zur neuern Philologie. Jakob Schippel zum 19. Juli 1902 dargebracht. Wien 1902.

Vorſchläge zur Aufführung des König Lear.

1) Schröders Bearbeitung des Lear erſchien 1778 in Hamburg bei Michaelſen. Vgl. Berthold Litzmann, Friedrich Ludwig Schröder, Bd. II, Hamburg 1894, S. 242 ff.

Dazu: Merſchberger im Shakeſpeare-Jahrbuch XXV, S. 205 ff.

2) Schröders Bearbeitung des Lear ſcheint ſich ziemlich lange, bis in die erſten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts hinein, auf den Bühnen erhalten zu haben. Sie wurde in Karlsruhe beiſpielweiſe bis 1836, in Mannheim bis 1839, in Hamburg ſogar 1847 noch gegeben; in Berlin wurde ſie 1830 durch eine neuere Bearbeitung verdrängt.

3) König Lear. Ein Trauerſpiel in 5 Aufzügen, nach Shakeſpeare, von J. C. Bock. Leipzig 1779.

Vgl. Rudolf Genée, Geſchichte der Shakeſpeareſchen Dramen in Deutſchland, Leipzig 1870. S. 200 ff.

4) Vgl. Rudolf Erzgräber, Nahum Tates und George Colmans Bühnenbearbeitungen des King Lear. Shakeſpeare-Jahrbuch XXXIII, S. 160 ff.

Dazu: E. Kilian, Zwei alte engliſche Bearbeitungen des König Lear. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1897, Nr. 108.

5) William Shakeſpeares König Lear. Für die Bühne überſetzt von Beauregard Pandin. Zwickau 1824.

6) König Lear. Trauerſpiel in fünf Aufzügen von Shakeſpeare. Neu überſetzt und für die deutſche Bühne frei bearbeitet von J. B. von Zahlhas. Bremen 1824.

7) König Lear. Trauerſpiel in fünf Aufzügen von Shakeſpeare. Für die Darſtellung eingerichtet von C. A. Weſt. Wien 1841.

Vgl. dazu: E. Kilian, Schreyvogels Shakeſpeare-Bearbeitungen. Shakeſpeare-Jahrbuch XXXIX, S. 87 ff.

8) Anſchütz, der Darſteller des Lear in jener Vorſtellung, berichtet in ſeinen Erinnerungen (Neue Ausgabe, Ph. Reclam, S. 199): „Die damalige Zenſur ſtellte das kindiſche Verlangen, daß der vielgeplagte Greis ſchließlich am Leben bleibe, wieder zu Verſtande komme und der Vater über ſeine entarteten Kinder, der König über ſeine Feinde triumphiere. — Schreyvogel erkannte das Widerſinnige dieſer Forderung vollſtändig an; da er ſich ihr fügen mußte, ſo ſpekulierte er wenigſtens auf die Gemütlichkeit der Wiener. Er wußte, daß ſein Publikum noch nicht ganz geeignet war, ſo furchtbar erſchütternde Eindrücke in ſich ſelbſt auszugleichen, daß ein ſentimentaler Zug aus der Iffland-Kotzebueſchen Repertoirezeit einen friedlicheren Ausgang vorziehen und daß das Stück durch dieſe Konzeſſion populärer werden würde.“

Die Angabe von Anſchütz wird beſtätigt durch Coſtenoble, der in ſeinen Tagebuchblättern (Aus dem Burgtheater. 1818—1837. Wien 1889, Bd. I, S. 173) unter dem 25. März 1822 bemerkt:

„Probe von König Lear. Anſchütz ging wütend auf der Bühne umher, weil die Zenſur den Britenkönig nicht ſterben laſſen will. — — — Sein Unwille war begründet genug. Wenn der Darſteller durchdrungen iſt vom Werke eines großen Dichters, und ihm nun eine kalte, unpoetiſche Hand in die liebgewordene Geſtalt greift, ſo muß er zur Wut gereizt werden. Davon fühlt und begreift freilich der Zenſor nichts. Wenn Lear am Leben bleibt, wie Correggio, ſo drängt ſich unwillkürlich der Gedanke auf: beide, der kindiſche König wie der kranke Maler, reiſen nach der Vorſtellung ins Teplitzer Bad, oder gebrauchen ſonſt irgendwo eine ſtärkende Brunnenkur.“

[9]) Vgl. Richard Fellner, Geſchichte einer deutſchen Muſterbühne, Stuttgart 1888, S. 423 ff.

[10]) Eine von R. Gericke gearbeitete Statiſtik über die Shakeſpeare-Aufführungen der deutſchen Bühnen zu Anfang der 70er Jahre (Shakeſpeare-Jahrbuch VIII) ergibt, daß König Lear in dieſen Jahren an 10 Bühnen nach der Ueberſetzung von Voß, an 5 Bühnen direkt nach Schreyvogel, dagegen nur an 1 Bühne nach der Tieckſchen Ueberſetzung und an 1 Bühne nach einer Miſchung von Voß und Tieck gegeben wurde.

[11]) W. Shakeſpeares dramatiſche Werke. Für die deutſche Bühne bearbeitet von Wilhelm Oechelhäuſer, Weimar 1878, Bd. II.

[12]) Deutſcher Bühnen- und Familien-Shakeſpeare. Herausgegeben von Eduard und Otto Devrient, Leipzig 1875, Bd. V. Die in dieſer Sammlung enthaltene Bühnenbearbeitung von König Lear beruht auf einer ſelbſtändigen Ueberſetzung von Otto Devrient und iſt nicht völlig identiſch mit der von Eduard Devrient herrührenden, unter deſſen Direktionsführung zu Karlsruhe gegebenen Bearbeitung. Die letztere benutzt die Ueberſetzung von Voß und unterſcheidet ſich in folgenden Punkten von der im Deutſchen Bühnen- und Familien-Shakeſpeare veröffentlichten Bearbeitung:

1) Sie behält bezüglich des Einſchnitts zwiſchen dem erſten und zweiten Akt die Akteinteilung der Folio-Ausgabe bei.

2) Der vierte Akt hat nicht 3, ſondern 4 Schauplätze: a. Freie Gegend (IV, 1). b. Zimmer in Albaniens Schloß (IV, 2, ohne die in der Druck-Ausgabe angehängte Scene zwiſchen Regan und Oswald). c. Gegend bei Dover (IV, 4 und 6, mit Weglaſſung von Gloſters Sprung). d. Zelt (IV, 7).

3) Im fünften Akt ſind Scene 1 und 2 des Originales beibehalten. Dieſer Akt hat 3 Schauplätze: 1 und 3: britiſches Lager, 2: kurzer Wald.

Unter der im Texte ſchlechtweg als Devrientſche Bearbeitung bezeichneten Einrichtung wird die der Druckausgabe verſtanden.

13) König Lear. Für die Darſtellung bearbeitet von Ernſt Poſſart. München 1875.

14) Shakeſpeares König Lear. Eine deutſche Bühnen-Ausgabe mit dramaturgiſchen, ſceniſchen und ſchauſpieleriſchen Anmerkungen von Max Köchy. Leipzig 1879.

Ueber die Bearbeitungen von Oechelhäuſer, Devrient, Poſſart und Köchy hat Wilhelm Bolin im XX. Bande des Shakeſpeare-Jahrbuchs (Zur Bühnenbearbeitung des König Lear, S. 131—148) in eingehender kritiſcher Weiſe gehandelt und eine Reihe eigner Vorſchläge beigefügt, die in ſeiner Bühnenbearbeitung für Schweden verwertet ſind.

15) Vgl. Shakeſpeare-Jahrbuch XXIV, S. 145 ff.

16) Vgl. Teodor Wehl, Fünfzehn Jahre Stuttgarter Hoftheater-Leitung. Ein Abſchnitt aus meinem Leben. Hamburg 1880, S. 295 ff.

17) Das Verhältnis der neuern Bearbeitungen zu einander hinſichtlich des Maßes der Verwandlungen innerhalb des Akts ergibt ſich aus folgender Ueberſicht; die Ziffern bezeichnen die Zahl der Schauplätze, die jeder Akt erfordert:

	Akt I	Akt II	Akt III	Akt IV	Akt V
Oechelhäuſer . . .	2	2	2	3	1
Devrient	2	2	3	3	1
Poſſart	2	2	2	3	2
Köchy	2	3	3	5	2
Bolin	2	2	2	3	1
Wehl (Vorſpiel 1) . .	1	1	1	1	1

[18]) Röchy empfindet den Uebelstand wohl als solchen und schreibt hierüber in einer Anmerkung (S. 83): „Ueber einen Hauptfehler, daß die Nebenhandlung auf den Höhepunkt jedes Dramas, in den Ausgang des dritten Akts, gestellt ist, war freilich nicht wegzukommen."

[19]) Die Beibehaltung der im Originale zwischen die Learscenen eingeschobenen kleinen Auftritte der Glosterhandlung ist auf der modernen Bühne nicht notwendig. Diese Eigentümlichkeit der Shakespeareschen Kompositionsweise, die eine größere zusammengehörige Scenenreihe mit Vorliebe durch kleine Zwischenscenen unterbricht, die einer andern Personengruppe angehören, erklärt sich aus dem Charakter des altenglischen Theaters und ist für die heutige Bühne nur da beizubehalten, wo wichtige Gründe ästhetischer Art hierfür in die Wagschale fallen.

Dagegen ist es nicht gutzuheißen, daß Oechelhäuser, ebenso wie Possart, Bolin und Wehl, desgleichen die alten Bearbeitungen von Schröder und Bock, sämtliche Learscenen dieses Akts auf einem Schauplatz — der Heide — spielen lassen, anstatt diesen für die letzte jener Scenen in das Innere von Glosters Blockhaus zu verwandeln. Zunächst leidet darunter die Wahrscheinlichkeit, da man nicht begreift, weshalb Gloster und die Seinen nicht alles aufbieten, den unbedeckten Greis den Unbilden der Witterung zu entziehen und ihn unter das schützende Dach der nahen Hütte zu bringen. Sodann ist zu beachten, daß die verschiedenen Phasen von Lears Wahnsinn stets durch den Ort, wo er sich befindet, beeinflußt werden. In der letzten Learscene des dritten Akts beginnt der Wahnsinn des Königs bereits in ein andres Stadium zu treten. Während er sich in der wilden Natur der Heide, von Sturm und Donner umtost, gigantischen Wutausbrüchen überläßt, beginnt gegen Schluß des Akts bereits jener äußerlich ruhigere, brütende, unstät von einem Gegenstand zum andern abirrende Wahnsinn, wie wir ihn dann im vierten Akt zur vollen Blüte entfaltet finden. Zur Anbahnung dieser neuen Phase des Wahnsinns trägt ohne Zweifel auch der Eintritt des Königs unter das schützende Dach der Blockhütte bei.

Dieſer Schauplatz iſt nicht zufällig, ſondern ihr natürlicher und von dem Inhalt der Scene nicht loszulöſender Hintergrund. Ueberdies kommt das Spiel der Darſteller, das hier nach allen Seiten der feinſten Nüancierung bedarf, in dem kleinen und erleuchteten Raume der Hütte viel mehr zur Geltung als auf der großen Bühne der in Dunkel gehüllten Heide. — Die geteilte Bühne, wie Poſſart ſie vorſchlägt, iſt nicht zu empfehlen, da ſie die Aufmerkſamkeit zerſtreut und die Stimmung in ſtarkem Maße gefährdet.

[20]) Bei dieſer Art der Anordnung wäre Gloſters Bemerkung, der Grund ſcheine ihm eben, in Anbetracht deſſen, daß wirklich eine kleine Höhe erſtiegen wird, zu ſtreichen, und der Anfang der Scene hätte zu lauten:

Gloſter. Wann kommen wir zum Gipfel dieſes Bergs!
Edgar. Ihr klimmt hinan. — Vernehmt ihr nicht die See!
Gloſter. Nein, wahrlich nicht!
usw.

[21]) Im Texte von V, 1 haben bei dieſer Art der Anordnung einige kleine Aenderungen einzutreten. Zu Beginn ſitzt Regan auf einem Feldlager am Tiſche; neben ihr ſteht Edmund und erteilt dem beim Ausgang ſtehenden Hauptmann ſeine Befehle. Albanien und Goneril kommen ohne weiteres Gefolge. Gonerils Apart bei ihrem Auftritt fällt an dieſer Stelle fort. Auf Albaniens Worte: „So laßt uns Ratſchluß mit Kriegserfahrnen faſſen, was zu tun", folgt:

Albanien. Ich bitt' Euch, Edmund, kommt zu meinem Zelte.
(Er weiſt nach der Seite. Edmund gibt Regan die Hand und führt ſie zur Seite ab.)

Goneril (fährt leidenſchaftlich auf, für ſich).
Preis gäb' ich gern die Schlacht, eh' dieſe Schweſter
Bei ihm den Preis davontrüg' über mich.
(Sie folgt den andern raſch. Als Albanien ebenfalls folgen will, tritt durch den Mittelvorhang eilig Edgar ein.)

Edgar. Sprach Euer Gnaden je ſo armen Mann,
Gönnt mir ein Wort.

Albanien (den andern nachrufend).
Ich will euch folgen; — redet!

Edgar. Eh' ihr die Schlacht beginnt, lest diesen Brief.
U. s. w. bis zum Schluß der Scene.

Zur Aufführung des Sommernachtstraums.

[1]) Die in Devrients Bearbeitung hierfür gegebene Vorschrift wäre für heutige Verhältnisse wesentlich umzugestalten. Insbesondere sind die mit griechischer Architektur unvereinbaren „halbrunden" Freitreppen zu beseitigen.

[2]) Eine Darstellung des Puck, die mit Paula Konrads vorzüglicher Leistung in eine Linie gestellt werden kann, scheint neuerdings Gertrud Eysoldt in der Vorstellung des Sommernachtstraums am Neuen Theater zu Berlin (zum erstenmal am 31. Januar 1905) geboten zu haben. Diese von Max Reinhardt inscenierte Aufführung des Stückes konnte leider für vorstehenden Aufsatz nicht mehr verwertet werden.

Soweit aus den überschwänglichen Lobeshymnen der Berliner Presse zu ersehen ist, scheint das Verdienst dieser Aufführung vor allem in der von allem Konventionellen abweichenden, wunderbar poetischen und phantasiedurchtränkten Inscenierung des Zauberwaldes mit seinem Elfenspuk zu liegen. Wieweit auch in der Darstellung der Rüpelkomödie neue Bahnen beschritten wurden, ist aus den Berichten der Zeitungen nicht mit Sicherheit zu entnehmen.

[3]) Wenn noch ein Zweifel bestehen könnte über die Art, wie die Handwerker an ihre schauspielerischen Aufgaben herantreten, so müßte er bei den Worten schwinden, in denen Philostrat das Spiel der Rüpel charakterisiert:

. . . it is nothing, nothing in the world,
Unless you can find sport in their intents;
Extremely strech'd and conn'd with cruel pain,
To do you service.

Wie charakteristisch für den ernsten Fleiß der Biedern ist dies extremely stretch'd — übermäßig angespannt, und

conn'd with cruel pain — mit unmenſchlicher Mühe in den Kopf gepfropft!

Vgl. hierzu die ausgezeichneten Bemerkungen von Adolf Winds über die Darſtellung der komiſchen Figuren bei Shakeſpeare, in deſſen Buch:

Die Technik der Schauſpielkunſt, Dresden 1904, S. 259.

Zur Bühneneinrichtung der Widerſpenſtigen.

[1]) Zu dieſen Verſuchen kann die Einrichtung des Stückes von Feodor Wehl nicht gerechnet werden. Sie beruht in allen weſentlichen Punkten auf der Bearbeitung von Deinhardſtein, die Wehl nur ſceniſch etwas vereinfachte und mit einer Reihe weiterer Neudichtungen von höchſt zweifelhaftem Werte ausſtattete. Eine von Wehl eingelegte Scene, worin er Bromio, um dem Darſteller eine dankbare Aufgabe zu bieten, eine Probe ablegen läßt von ſeiner Kunſt, verſchiedene Väterrollen zu ſpielen, gehört zum Unglaublichſten, was je auf dem Gebiet der Shakeſpeare-Bearbeitung geleiſtet worden iſt. — Noch weniger kommt die in Reklams Univerſalbibliothek erſchienene, auf einer Kompilation von Deinhardſtein und Wehl beruhende Bühnenbearbeitung in Betracht.

Welche Faſſung das Stück unter den Händen der reiſenden Virtuoſen vielfach annimmt, lehrt die Bearbeitung, die Adalbert Matkowsky als Darſteller des Petruchio auf ſeinen Gaſtſpielreiſen mit ſich führt, eine Einrichtung, die in jeder Beziehung ein grimmiger Hohn iſt auf eine einigermaßen geſchmackvolle und künſtleriſche Vorführung dieſes Luſtſpiels.

[2]) Der Widerſpenſtigen Zähmung. Luſtſpiel in vier Akten und einem Vorſpiel von William Shakeſpeare. Nach der Ueberſetzung von Wolf Graf Baudiſſin (Schlegel-Tieck) für die deutſche Bühne bearbeitet von Robert Rohlrauſch. Minden, Bruns o. J.

[3]) Das Beſtreben, die Scenerie eines Stückes möglichſt zu vereinfachen, hat nicht nur bei Shakeſpeare, ſondern auch

bei den deutschen Klassikern vielfach zu höchst verkehrten Uebertreibungen geführt. So beging selbst ein so besonnener Dramaturg wie Eduard Devrient den Fehler, in Minna von Barnhelm das ganze Stück vom zweiten Akt an, zur Ersparung des Dekorationswechsels, im Zimmer des Fräuleins spielen zu lassen und außerdem die beiden letzten Akte des Lustspiels in einen einzigen zusammenzuziehen.

Dadurch wurde die feine Symmetrie des fünfaktig gegliederten Stückes, das abwechselnd in dem Wirtszimmer und in dem Zimmer des Fräuleins spielt, zerstört, und die Vorgänge des dritten und fünften Aktes, die in dem Zimmer des Fräuleins zum großen Teil völlig unmöglich sind, aller Wahrscheinlichkeit und Glaubhaftigkeit beraubt.

Diese Devrientsche Einrichtung des Stücks, die sich bis zum Jahr 1880 in Karlsruhe erhielt, wurde erst durch Oswald Hancke, den langjährigen verdienten Oberregisseur und Direktor am Karlsruher Hoftheater unter Putlitz und Bürklin, beseitigt und mit der einzig richtigen Fassung des Originales vertauscht.

Noch schlimmer ist der Mißgriff, den ähnliche Motive bei der neusten Inscenierung des Wilhelm Tell am Wiener Burgtheater veranlaßt haben. Um eine Verwandlung zu ersparen, ließ man sich hier zu der geradezu unglaublichen und völlig stimmungmordenden Anordnung verleiten, das Waldidyll der Rudenzscene (III, 2) auf den Markt von Altdorf zu verlegen. Während Frießhardt und Leuthold im Hintergrund den Hut bewachen, sucht Bertha im Vordergrund den Geliebten über seine vaterländischen Pflichten aufzuklären.

4) Der Widerspenstigen Zähmung. Lustspiel in fünf Akten und einem Vorspiel von Shakespeare. Nach Baudissins Uebersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von Eugen Kilian. Oldenburg 1898.

5) Wo die Widerspenstige in der Bearbeitung von Rohlrausch bis jetzt zur Aufführung kam, wurde das Rahmenspiel, soweit mir bekannt ist, jeweils weggelassen. — Die einzigen Bühnen, wo das Vorspiel gegenwärtig gegeben wird, sind die

Hofbühnen zu Karlsruhe, Dresden und neuerdings Oldenburg.

6) Der Widerſpenſtigen Zähmung. Luſtſpiel in fünf Akten, einem Vorſpiel und Nachſpiel von William Shakeſpeare. Nach der Schlegel-Tieckſchen Ueberſetzung für die deutſche Bühne bearbeitet von Dr. Karl Zeiß. (Die Meiſterwerke der deutſchen Bühne, hrsg. von G. Witkowski, Leipzig 1903.)

7) Vgl. die Bemerkungen von Heinrich Stümcke in ſeinem Bericht über die Stuttgarter Aufführung der Widerſpenſtigen bei den Berliner Meiſterſpielen 1902, in dem Buche: Die vierte Wand. Theatraliſche Eindrücke und Studien. Leipzig 1904. S. 389.

8) Die Situation wird dadurch dem Originale gegenüber inſofern verändert, als bei Shakeſpeare der Moment nicht zur Vorführung kommt, wo Schlau aus dem Schlafe geweckt wird; als er zu Beginn der zweiten Scene in der Verkleidung auftritt, iſt die Komödie bereits längere Zeit im Gang.

Demgegenüber hat die Anordnung der Bühneneinrichtung den Vorteil, daß gerade die Situation, worin ſich Schlau beim Erwachen befindet, wo er zum erſtenmal als Lord begrüßt wird, Momente von außerordentlicher komiſcher Kraft bietet, die bei der Anordnung des Originales fehlen. Die Reden der Diener, die darüber berichten, daß Schlau von ſeinem Streit mit der Wirtin geſprochen, nach Cäcilie Hacket gerufen habe ꝛc. können auch mit dieſer Art der Anordnung in Einklang gebracht werden. Denn man kann annehmen, daß Schlau, während ihn die Diener ankleideten, für Augenblicke aus ſeinem Rauſch erwachte und ſich dabei in ſeinen ſchlaftrunkenen Reden mit der Wirtin und ſeiner gewohnten Umgebung beſchäftigte. — In dem Buche der Karlsruher Einrichtung S. 10 ſind die beiden Reden „O ja, Mylord, doch lauter unnütz Zeug“ und „Ei Herr, Ihr kennet ſolch ein Mädchen nicht“ irrtümlicher Weiſe dem Lord, der bei der Umkleidung Schlaus nicht zugegen iſt, zugeteilt. Die beiden Reden müſſen wie im Originale von den Dienern geſprochen werden.

[9]) Durch dieſe Ausführungen dürften die Einwände entkräftet ſein, die vonſeiten Oechelhäuſers gegen die Anordnung des vierten Aktes in der Bearbeitung von Kohlrauſch und in der Karlsruher Einrichtung erhoben wurden (Zwei neue Bühnenbearbeitungen der Bezähmten Widerſpenſtigen, Shakeſpeare-Jahrbuch XXXV, S. 247 ff.).

[10]) Vgl. über die Einrichtung von Zeiß und die übrigen Bearbeitungen den Aufſatz von Adolf Winds: Shakeſpeares Bezähmte Widerſpenſtige und ihre deutſchen Bearbeitungen. Bühne und Welt, V. Jahrgang (1903), S. 755.

Maß für Maß auf der deutſchen Bühne.

[1]) Vgl. E. Kilian, Die Dalbergſche Bühnenbearbeitung des Timon von Athen. Shakeſpeare-Jahrbuch XXV, S. 24—76.

[2]) Schröders Bearbeitung von Maß für Maß iſt veröffentlicht in der: Sammlung von Schauſpielen fürs Hamburgſche Theater. Herausgegeben von Schröder. Erſter Teil. 1790.

Vgl. Litzmann, Schröder, Bd. II, S. 230 ff.

[3]) Weilands Bearbeitung iſt veröffentlicht in der Deutſchen Schaubühne 1804, Bd. I.

[4]) Vinckes Bearbeitung wurde als Bühnenmanuſkript gedruckt, Freiburg i. B. 1871.

[5]) Maß für Maß. Schauſpiel in fünf Akten von Shakeſpeare. Nach Baudiſſins Ueberſetzung für die Aufführung eingerichtet von Eugen Kilian. Leipzig, Reklams Univerſalbibliothek Nr. 4523.

Der Aufführung in Karlsruhe lag die Ueberſetzung Baudiſſins, zum Teil in der revidierten Faſſung von Alexander Schmidt, zum Teil in der neuen Reviſion von Hermann Conrad zugrunde. Die Conradſche Faſſung, die von ihrem Autor in zuvorkommender Weiſe dem Karlsruher Hoftheater zur Benutzung überlaſſen wurde, hatte dabei zum erſtenmal Gelegenheit, ſich auf der Bühne zu bewähren und leiſtete durch zahl-

reiche glückliche Neuerungen, die namentlich der Deutlichkeit und leichten Sprechbarkeit des Textes zugute kamen, vortreffliche Dienste.

Für die Buchausgabe der Einrichtung konnte sie leider nicht benutzt werden, da die Verlagsbuchhandlung die Erlaubnis hierzu versagte.

[6]) Als eine der bewundernswertesten Schönheiten des Stückes wird sehr vielfach die Charakterzeichnung Isabellas von der Kritik hervorgehoben. Es ist sicher, daß diese Gestalt prachtvolle Züge zeigt und daß in ihren Reden eine Fülle der herrlichsten Poesie niedergelegt ist. Ebenso sicher ist es aber, daß die Charakterzeichnung Isabellas hinter der von Shakespeares besten Frauengestalten wesentlich zurücksteht. Aus ihren Reden spricht vielfach mehr der Dichter als die von ihm gezeichnete Gestalt. Ihre kalte, wissende und selbstbewußte Tugend hat etwas Abstraktes, das weder zu überzeugen noch zu erwärmen vermag, das stellenweise sogar, namentlich in der Kerkerscene (III, 1), die Teilnahme des Zuschauers für Isabella sehr erschwert. Es fehlen in der Charakterzeichnung die kleinen realen Züge, durch die es Shakespeare sonst so meisterlich versteht, auch seine idealsten Frauengestalten mit dem wirklichen Leben zu verknüpfen. Die Darstellerin der Isabella auf der Bühne muß alles tun, um das Kalte und Abstrakte, was der Gestalt anhaftet, zu mildern und zu beleben und durch ihr stummes Spiel in der Kerkerscene ihren tiefen Schmerz um das Geschick des dem Tode geweihten Bruders zum Ausdruck zu bringen.

[7]) Vgl. Richard Roppel, Scenen-Einteilungen und Ortsangaben in den Shakespeareschen Dramen. Shakespeare-Jahrbuch IX, S. 287.

Goethes Götz von Berlichingen auf dem Theater.

[1]) Vgl. F. Winter, Die erste Aufführung des Götz von Berlichingen in Hamburg. In Litzmanns Theatergeschichtlichen Forschungen II, Hamburg 1891.

[2]) Vgl. die tüchtige Dissertation von John Scholte Nollen, Goethes Götz von Berlichingen auf der Bühne, Leipzig 1893. Es ist ein besonderes Verdienst von Nollen, durch eine ausgiebige Verwertung des gesamten Materiales und Heranziehung der Berliner Theaterzettel von 1794 und 1795 das mutmaßliche Bild der Rochschen Einrichtung mit ziemlicher Gewißheit rekonstruiert zu haben.

Zur ersten Berliner Aufführung ist ferner die ältere Arbeit von R. M. Werner im 2. Bande des Goethe-Jahrbuchs zu vergleichen.

[3]) Gothaer Theaterkalender von 1776.

[4]) Vgl. El. Mentzel, Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M. Frankfurt 1882, S. 370 und 523.

[5]) Die Mannheimer Bühnenbearbeitung des Götz von Berlichingen vom Jahre 1786. Ein Beitrag zur Bühnengeschichte des Götz. Nach dem Mannheimer Sufflierbuch mit Einleitung zum erstenmal herausgegeben von E. Kilian. Mannheim 1889.

Vgl. F. Walter, Archiv und Bibliothek des Hof- und Nationaltheaters in Mannheim, Leipzig 1899, Bd. II, S. 129.

[6]) Eine Ausnahme bildete Würzburg, wo Götz von Berlichingen, neu bearbeitet von Franz von Holbein, 1811 und 1812 gegeben wurde.

Diese Bearbeitung Holbeins scheint, wenn die betreffende Angabe richtig ist (vgl. Dennerlein, Geschichte des Würzburger Theaters, Würzburg 1853), verloren gegangen zu sein. Wenigstens sind meine Bemühungen darum erfolglos geblieben.

Auch bei der ersten Aufführung des Stücks in Hannover 1820 spricht das Auftreten Liebetrauts und andres dafür, daß eine Einrichtung gegeben wurde, die sich nicht mit der Theaterbearbeitung des Dichters deckte.

[7]) Vgl. E. Kilian, Zur Bühnengeschichte des Götz von Berlichingen. Goethe-Jahrbuch 14, S. 270,

Dazu die Miscelle: Götz von Berlichingen in Wien, Goethe-Jahrbuch 19, S. 293.

Das richtige Datum für die Aufführung des Götz am Theater an der Wien gibt Gloſſy im Katalog der Theatergeſchichtlichen Ausſtellung der Stadt Wien, 1892, S. 72.

[8]) Vgl. den Katalog der Theatergeſchichtlichen Ausſtellung der Stadt Wien, 1892, S. 61. Ueber Ehrimfeld, den Verfaſſer einer Bearbeitung von Goldonis Lügner und eines Schauſpiels Der Eichenkranz vgl. Gödecke § 334, 820.

[9]) Götz von Berlichingen mit der eiſernen Hand. Ein Schauſpiel in fünf Aufzügen. Eingerichtet für das k. k. priv. Theater an der Wien von Franz Grüner. Wien 1809.

Ueber dieſe Bearbeitung hat zuerſt Paul Seliger in der Gegenwart (1890, Nr. 36) berichtet.

Vgl. Nollen, a. a. O. S. 56 ff.

[10]) Vgl. E. Kilian, Eine Bühnenbearbeitung des Götz von Berlichingen von Schreyvogel. Litzmanns Theatergeſch. Forſchungen II, Hamburg 1891.

[11]) Am eingehendſten wurde die Verſchlechterung des Götz von 1773 durch die Theaterbearbeitung nachgewieſen von Otto Brahm im Goethe-Jahrbuch 2, S. 90 ff.

[12]) Die Varianten dieſer Bearbeitung wurden von Auguſt Sauer in Band XIII, 2. Abteilung der Weimarer Ausgabe veröffentlicht. Hieraus läßt ſich das vollſtändige Bild des zweiteiligen Götz von 1819 rekonſtruieren, nachdem bisher nur der Theaterzettel und einige wenige Bruchſtücke, u. a. eine Rolle des Narren für die Neueinſtudierung von 1828, einige unſichere Schlüſſe auf dieſe Bearbeitung geſtattet hatten.

Vgl. E. Kilian, Der zweiteilige Goetheſche Theater-Götz. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1901, Nr. 239.

[13]) Dieſer Epilog des Narren gehört zu den ſogenannten Bruchſtücken von Musculus und wurde außer von Schade (Weimariſches Jahrbuch V) und Hempel (Goethe-Ausgabe, Bd. XI) zuletzt von Baechtold mitgeteilt, in der Einleitung zu deſſen Ausgabe:

Goethes Götz von Berlichingen. In dreifacher Geſtalt. Freiburg 1888.

[14]) Vgl. E. Kilian, Eine Karlsruher Handschrift der ersten Goetheschen Bühnenbearbeitung des Götz. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1891, Beilage-Nummer 211.

[15]) Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Schauspiel in fünf Aufzügen. Erste vollständige Bühnenbearbeitung nach der Goethe-Handschrift der Universitätsbibliothek in Heidelberg. [Herausgegeben von G. Wendt.] Karlsruhe 1879.

Vgl. dazu G. Wendt in der Alemannia 1879, S. 182. Der gesamte kritische Apparat wurde geordnet von Sauer in der Weimarer Ausgabe XIII, 2. Abteilung.

[16]) Vg. E. Kilian, Eine Aufführung des Götz von Berlichingen nach der Heidelberger Handschrift. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1890, Nr. 11.

[17]) Dingelstedts Bearbeitung wurde nicht gedruckt. Nach dem handschriftlichen Buche des Wiener Burgtheaters hat Nollen das Scenarium veröffentlicht a. a. O. S. 110.

[18]) Dingelstedts Bearbeitung ist am Burgtheater seit 1879 schon über 50 mal in Scene gegangen. Außerdem wurde sie in Prag und am Deutschen Theater zu Berlin gegeben und liegt u. a. auch den Aufführungen des Stadttheaters in Frankfurt a. M. zugrunde.

Die Ermordung Adelheids wurde überdies von zahlreichen andern deutschen Bühnen in ihre Aufführung des Stückes herübergenommen.

Der Merkwürdigkeit und Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß auch von andrer Seite, von Rudolf Otto Consentius (1813—1887), dem Verfasser der Dramen Alboin und Attila (in Karlsruhe aufgeführt 1867) und des Epos Nostradamus, in dem Anhang zu seinen Neuen Gedichten (Leipzig 1884) eine Umarbeitung jener Adelheidscene der Bühnenbearbeitung versucht wurde, in der Weise, daß die schwarze Gestalt selbst gar nicht auftritt und Adelheid sich am Schluß der Scene vom Wahnsinn ergriffen den Tod gibt. Dieser Versuch ist insofern interessant, als auch er, ähnlich wie Dingelstedts Aenderungen, dem Bedürfnis entspringt, das rätselhafte Dunkel, das über der

ſchwarzen Geſtalt lagert, zu beſeitigen und Adelheids Geſchick eine klare und beſtimmte Löſung zu geben.

19) Götz von Berlichingen mit der eiſernen Hand. Schauſpiel in fünf Aufzügen von Goethe. Unter Zugrundelegung des Jacob Baechtoldſchen Werkes: Goethes Götz von Berlichingen in dreifacher Geſtalt für die neue Schauſpielbühne des Münchener Hoftheaters eingerichtet von Karl von Perfall. München 1890.

Vgl. dazu die ausführliche Würdigung der Münchener Bearbeitung und Aufführung in:

E. Kilian, Goethes Götz und die neueingerichtete Münchener Bühne, München 1890.

Perfalls Bearbeitung iſt mit einigen Auslaſſungen auch am Berliner Schiller-Theater zur Aufführung gekommen.

20) Geſchichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eiſernen Hand, dramatiſiert von J. Wolfgang Goethe. In 5 Aufzügen mit Benutzung auch der ſpätern Lesarten eingerichtet von Dr. Otto Devrient. Leipzig 1890.

21) Die Hereinziehung des Textes von 1773 in den erſten Entwurf hatte u. a. manche Ungereimtheiten für das Stück in der Folge. So beſeitigte Devrient, indem er der Ausgabe von 1773 folgte, die Ermordung Franzens durch Adelheid, behielt aber in der letzten Adelheidſcene des erſten Entwurfes die Stelle bei, wo der ſterbende Franz ſich Adelheid anzeigt; eine Stelle, die natürlich nur dann einen Sinn hat, wenn Franz durch die Verführerin vergiftet wurde.

Auch die Zuſammenlegungen Devrients waren teilweiſe anfechtbar. Indem beiſpielsweiſe die eine Scene, wo Franz in der Nacht bei Adelheid eintrifft und eine andre, wo er am frühen Morgen von ihr weggeht, zu einer Scene verbunden wurden, verlor die Situation alle Wahrſcheinlichkeit, und das Verhältnis zwiſchen Adelheid und Franz erhielt einen ſehr ſeltſam anmutenden tugendhaften Anſtrich.

22) Götz von Berlichingen mit der eiſernen Hand. Schauſpiel in fünf Akten von Goethe. Nach der Original-

Ausgabe von 1773 für die Aufführung eingerichtet von Eugen Kilian. Oldenburg 1901.

In dieser Einrichtung wurde das Stück, mit einigen Aenderungen versehen, auch am Stadttheater zu Bremen im Oktober 1903 zum erstenmal gegeben.

[23]) Mit Recht hat Muncker in seiner Besprechung von Perfalls Bearbeitung des Götz von 1890 in der Allgemeinen Zeitung hervorgehoben, daß sich bei einer Verschmelzung verschiedener Texte der Mangel eines einheitlichen künstlerischen Stils fortwährend bemerkbar mache. „Man wende nicht ein, dies bemerke nur der genauere Kenner des Goetheschen Werkes, für das große Publikum aber sei das gleichgültig! Desto schlimmer: denn das ist eben eine der vornehmsten Aufgaben der Bühne, das Stilgefühl des Publikums mit bilden zu helfen." Gerade in der mit Recht hier hervorgehobenen erzieherischen Aufgabe, die der Bühne in dieser Beziehung zufällt, ist das wichtigste Argument zu erblicken, das gegen die üblichen Verschmelzungen und gegen die Theaterausgabe von 1804, die ja selbst im Grund eine solche Verschmelzung ist, in das Treffen geführt werden kann.

[24]) Ein von den Darstellern des Götz u. a. vielfach eingeführtes Mätzchen besteht darin, daß der Diener, der den Gefangenen zum Rathaus abholt, vor diesem aus der Tür gehen will, daß Götz hierauf mit den Worten „Viel Ehre!" den Diener am Kragen packt und ihn mit wuchtigem Ruck über die ganze Bühne weg in die Stube zurückschleudert. Die Geschmacklosigkeit dieses plumpen Theatereffektes liegt auf der Hand. Abgesehen von der widersinnigen Voraussetzung, daß der zur Begleitung des Gefangenen befohlene Diener vor diesem aus der Tür geht, gibt die Annahme, daß Götz sich durch den Vortritt dieses „Esels der Gerechtigkeit" in seiner Würde verletzt fühlen könnte, seinem Charakter einen sehr kleinlichen und junkerhaften Zug, der unvereinbar ist mit dem Bilde des volkstümlichen ritterlichen Helden. Weit schlimmer sind viele der Nuancen, die in der folgenden Rathaus-Sitzung üblich sind.

Ebenſo verkehrt iſt ſelbſtverſtändlich das entgegengeſetzte Verfahren: eine vor kräftigen Zügen zurückſcheuende, matte und ängſtliche Inſcenierung dieſer Auftritte. Es iſt eine falſch angewandte Vornehmheit, wenn man, wie es beiſpielsweiſe in der neuſten Berliner Aufführung des Stückes geſchieht, die Bürgerſchaft von Heilbronn, die Götz mit ſeiner Eiſenhand in die Flucht ſchlägt, ſtatt aus einer größern Schar, bloß aus vier Perſonen beſtehen läßt. Das iſt völlig gegen den Sinn der Dichtung und gibt der ganzen Scene einen kleinlichen Anſtrich.

Vgl. hierüber die zutreffenden Bemerkungen von Bulthaupt, Dramaturgie des Schauſpiels II, 10. Aufl., S. 102.

25) Die großen literariſchen Mängel der Berliner Aufführung erhielten durch die ſchauſpieleriſche Wiedergabe des Stückes leider kein Gegengewicht. Am wenigſten, wie man nach den Berichten der Preſſe etwa hätte annehmen können, durch die Darſtellung der Titelrolle durch Adalbert Matkowsky.

Es handelt ſich hier um einen der in dem Theaterleben der Reichshauptſtadt ſo häufigen Fälle, wo ein akkreditierter Künſtler, von den Früchten ſeines Ruhmes zehrend, eine völlig blinde und kritikloſe Ueberſchätzung findet.

Gewiß bietet auch der Götz von Berlichingen Matkowskys, wie die meiſten Rollen dieſes an ſich hochbegabten und genialen, aber aller künſtleriſchen Selbſtzucht und aller Führung entbehrenden und darum leider vielfach verbildeten Künſtlers, viele treffliche Momente im einzelnen, Momente, in denen ſeine bedeutende urſprüngliche Anlage mit ſiegbafter Gewalt hervorbricht. Aber dieſe Momente müſſen bei Matkowskys Götz weit mehr noch als bei andern Rollen des Künſtlers durch lange Einöden ſüßlicher Manier und Unnatur erkauft werden. Die einfache, ſchlichte, derbe Kraft der Goetheſchen Geſtalt liegt der Individualität des Künſtlers fern und kommt in ſeiner Darſtellung nur ſehr unvollkommen zum Ausdruck. Matkowskys Götz iſt der echte, rechte Theater-Götz; anſtelle des einfachen Ausdrucks einer wahren, ehrlichen Empfindung, die ſich hinter einer rauhen Schale verbirgt, tritt faſt durchweg weichliche Sen-

timentalität und Affektation. Alle Sentimentalitäten der Ausgabe von 1804, die vom Darsteller nach Möglichkeit verdeckt werden müßten, werden von Matkowsky doppelt und dreifach unterstrichen. Sein Spiel bei Mariens Verlobung, bei der Nachricht von Weislingens Abfall ist süßliche Komödianterei, aber keine Natur und keine Wahrheit. Bei einem Charakter wie Götz dürfen die weichen Regungen der Seele überhaupt nur geahnt werden; bei Matkowsky treten sie jeweils in voller und übertriebener Deutlichkeit zutage. Anstatt in schlichter Selbstverleugnung in der Rolle aufzugehen, *spielt* Matkowsky zum großen Teil *mit* der Rolle; seine Darstellung ist ein selbstgefälliges Kokettieren mit sich und seiner Kunst. Töne voll Unnatur und unleidlicher Manier wechseln mit einem stilosen Naturalismus, einer scheinbaren Uebernatürlichkeit, die die große Masse des Publikums blendet, die aber in Wirklichkeit höchste Unnatur ist. Die charakteristischen Repliken, die Götz in der Rathausscene auf die Fragen des kaiserlichen Rats gibt, werden in einem dünnen, vielfach saloppen Konversationston gesprochen, in dem nichts von dem knorrigen Humor und dem kraftvollen Sarkasmus der Dichtung liegt. Es fehlt das, was Laube die Breite des Vortrags nennt: es fehlt der *Stil*. Das Schlimmste ist die Sterbescene. Die wunderbare und unvergleichliche Weihe dieser herrlichen Scene wird von Matkowsky in das widerwärtige Zerrbild einer naturalistischen Spitalscene verwandelt. Anstelle der einfachen und ergreifenden Töne, wie die Situation und der Stil der Dichtung sie erfordern, treten kleinliche naturalistische Mätzchen: Atemringen, Keuchen, Luftschnappen, Augenverdrehen, gewaltsames Pressen und Drücken der Stimme — auf Schritt und Tritt Unnatur, Effekthascherei und komödiantisches Virtuosentum — die ganze Scene eine Versündigung an Goethescher Kunst, wie sie grausamer nicht gedacht werden kann.

Ein besonderer Abschnitt wäre der Behandlung des Textes durch Matkowsky zu widmen, der durch zahlreiche kleine Einfügungen und Variationen, durch Einschaltung kleiner Flickwörter u. a. oft in willkürlichster Weise verändert und trivialisiert

wird. Eine ſolche Nonchalance in der Behandlung eines klaſſiſchen Textes kann durch die große Zahl der Wiederholungen des Stückes, die den Darſteller wohl zu einer gewiſſen Nachläſſigkeit in dieſer Beziehung verleiten mag, erklärt, nicht aber entſchuldigt werden. —

Matkowskys Götz von Berlichingen wurde von der geſamten Berliner Preſſe als eine der herrlichſten Offenbarungen moderner Schauſpielkunſt geprieſen — eine Schätzung, die um ſo mehr befremdet, als in Berlin die Erinnerung an die einfache und kernige Prachtleiſtung Berndals als Götz wenigſtens den ältern Theaterbeſuchern einen Maßſtab zur Beurteilung von Matkowskys Darſtellung an die Hand geben müßte.

Gegenüber der maßloſen Ueberſchätzung, die Matkowsky im allgemeinen vonſeiten der Berliner Preſſe zuteil wird, ſei auf die vortreffliche Charakteriſierung verwieſen, die ein ſo beſonnener, wohlwollender und dabei modern empfindender Theaterkritiker wie Theodor Fontane (Cauſerien über Theater, Berlin 1905) von dem ſchauſpieleriſchen Schaffen dieſes Künſtlers gibt.

[26]) Dies zeigte ſich ſchon bei der Einweihung des Jung-Goethe-Denkmals in Straßburg im Mai 1904 — einer nationalen Feier, die wahrhaft prädeſtiniert dazu ſchien, die Jugenddichtung, deren erſte Impulſe durch den Anblick des deutſchen Münſters in die Seele des jungen Dichters gelegt worden waren, auf die Bühne zu bringen. Zu Ehren Jung-Goethes aber wurde als Feſtvorſtellung des Straßburger Stadttheaters die Altersdichtung von 1804 in der Berliner Einrichtung und mit Matkowsky in der Titelrolle aufgeführt.

Kleiſts Schroffenſteiner auf der Bühne.

[1]) Die Waffenbrüder. Gemälde der Vorzeit in fünf Abteilungen. Nach Heinrich von Kleiſts „Familie Schroffenſtein“ frei für die Bühne bearbeitet von Franz von Holbein. Wien 1824.

[2]) Tieck, Kritiſche Schriften, Bd. IV, S. 20 ff.

[3]) Vgl. Sellner, Geſchichte einer deutſchen Muſterbühne, S. 497 ff.

Die Einrichtung Immermanns ſcheint ſpäter auch von Küſtner benutzt worden zu ſein, unter deſſen Intendanz die Familie Schroffenſtein am Berliner Schauſpielhaus mit Julie Crelinger in der Rolle der Euſtache zu Ende der vierziger Jahre in Scene ging.

Vgl. K. Th. von Küſtner, Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung, Leipzig 1853, S. 270 ff.

Eine Aufführung der Schroffenſteiner, die zum Teil die Bearbeitung Holbeins benutzte, fand mit Sophie Schröder als Euſtache 1830 in Magdeburg unter der Direktion von Friedrich Ludwig Schmidt ſtatt.

Vgl. Schmidts Denkwürdigkeiten, Hamburg 1875, II, S. 331.

[4]) Dulks Bearbeitung wurde gedruckt und mit einer leſenswerten Vorbemerkung verſehen in der Deutſchen Schaubühne 1802, 3. Heft.

Es iſt eigentümlich, daß ſich auch Tieck einmal mit dem Plan einer Umarbeitung der Familie Schroffenſtein beſchäftigte, in der das Stück einen glücklichen Ausgang erhalten ſollte. Vgl. hierüber den intereſſanten Brief Tiecks an Küſtner (1848) in Küſtners Erinnerungen (1853), a. a. O. S. 270 ff.

[5]) Stommels Bearbeitung wurde als Bühnenmanuſkript gedruckt, Düſſeldorf 1888.

[6]) Preußiſche Jahrbücher vom November 1897. Zeitſchrift für Bücherfreunde, Jahrgang II—IV.

[7]) Die Familie Ghonorez. Authentiſche Faſſung der Familie Schroffenſtein von Heinrich von Kleiſt. Nach der Handſchrift kritiſch herausgegeben und eingeleitet von Eugen Wolff. Mit dem Bilde des Dichters. O. Hendels Bibliothek der Geſamtliteratur Nr. 1034. Halle a. d. S. 1903. —

Erich Schmidt hat in dem erſten Band ſeiner ſoeben im Erſcheinen begriffenen kritiſchen Kleiſt-Ausgabe (Leipzig, Bibliogr. Inſtitut) ſeinem Abdruck der Schroffenſteiner nicht den Ghonorez-

Text, sondern die überlieferte Fassung der Buchausgabe zugrunde gelegt und nur in einer Reihe von Einzelheiten, wo die Verderbnis des Textes besonders störend ist, auf den ursprünglichen Text zurückgegriffen.

Raimunds Gefesselte Phantasie in neuem musikalischem Gewande.

[1]) Vgl. zur Würdigung des Stücks die interessante Studie von Rudolf Prisching in dem zum 50. Geburtstag von Karl Glossy erschienenen Wiener Stammbuch, Wien 1898, S. 120—139.

Ferner: die Gelegenheitsschrift zur Eröffnung des Raimund-Theaters von Adam Müller-Guttenbrunn (Wien 1893), nebst dem darin enthaltenen Anhang von Glossy: Zur Geschichte der Gefesselten Phantasie.

Müller-Guttenbrunns Einrichtung für das Raimund-Theater ist als Nr. 3130 von Reclams Universalbibliothek erschienen.

Eine Rettung von Bauernfelds Fortunat.

[1]) Vgl. zur Orientierung über die umfangreiche Fortunatus-Literatur die Einleitung von Hans Scherer, in dessen Neu-Ausgabe des Dekkerschen Fortunatus, in den Münchener Beiträgen zur romanischen und englischen Philologie, Heft XXI, Erlangen 1901.

[2]) Vgl. Karl Glossy, Aus Bauernfelds Tagebüchern. Grillparzer-Jahrbuch V, S. 72.

[3]) Vgl. Holtei, Vierzig Jahre, 2. Auflage, Breslau 1859, Bd. V, S. 96 ff.

Ferner: Holtei, Simmelsammelsurium, Breslau 1872, Bd. II, S. 73.

[4]) Wilhelm Scherer, Zu Bauernfelds 70. Geburtstag. N. Freie Presse 1872. Neu abgedruckt in Scherers Vorträgen

und Aufſätzen zur Geſchichte des geiſtigen Lebens in Oeſterreich, 1874.

5) Gloſſy im Grillparzer-Jahrbuch V, S. 174 ff.; Horner in einem erſchöpfenden Aufſatz: Bauernfelds Fortunat, ebendaſelbſt IX, S. 128—166. Vgl. ferner Horners Bauernfeld-Biographie (Dichter und Darſteller, Bd. V, Leipzig 1900), S. 87—94 und den Aufſatz von Komorzynski: Zum Jubiläum Bauernfelds, Grillparzer-Jahrbuch XII, S. 40 ff. Zur allgemeinen Würdigung Bauernfelds iſt ferner der Aufſatz von Schönbach zu vergleichen, in deſſen Geſammelten Aufſätzen zur neueren Literatur, Graz 1900, S. 103—173. — Dank ſolchen Anregungen iſt Fortunat zuerſt wieder am 27. April 1900 am Kaiſerjubiläumstheater in Wien zur Aufführung gekommen.

6) Pichler, Denkwürdigkeiten aus meinem Leben, Wien 1844, IV, S. 157 ff.

7) Der Text des Stückes in der Karlsruher Einrichtung erſchien als Nr. 1010 von O. Hendels Bibliothek der Geſamtliteratur:

Fortunat. Dramatiſches Märchen in fünf Akten von Bauernfeld. Muſik von Selmar Meyrowitz. Bühneneinrichtung des Hoftheaters zu Karlsruhe. Herausgegeben von Eugen Kilian.

Dieſe neue Ausgabe des Fortunat, der die Karlsruher Inſcenierung zugrunde liegt, füllt namentlich inſofern eine empfindliche Lücke aus, als die einzige bis dahin vorhandene Druckausgabe der Dichtung in Bauernfelds Geſammelten Schriften im Buchhandel vergriffen iſt.

Vgl. den eingehenden Bericht über die Karlsruher Aufführung von Alfred von Menſi in der Münchener Allgemeinen Zeitung vom 29. Januar 1902.

8) Vgl. auch das treffende Urteil von Schönbach über Bauernfelds Romantik, a. a. O. S. 171:

„Wie farbig belebt iſt ſein Muſikus von Augsburg, wie voll köſtlicher Laune und ungebundener Phantaſie ſein Fortunat, wie gemütlich, treuherzig und heiter die Geſchwiſter von Nürnberg, und endlich die Blume der ganzen

Gruppe, von überlegenem Humor im beſten Sinne dieſes Wortes überfüllt, der prächtige Landfrieden! Wenn es immer noch Kritiker gibt, die Bauernfeld nicht als echten Dichter gelten laſſen wollen, das Studium dieſer Stücke muß ſie belehren."

Grabbes Don Juan und Fauſt auf der Bühne.

[1]) Vgl. Grabbes ſämtliche Werke, kritiſche Ausgabe von Ed. Griſebach, Berlin 1902, Bd. IV, S. LXII.

[2]) Griſebachs Ausgabe, Bd. IV, S. 200.

[3]) Vgl. G. K. Kruſe, Albert Lortzing. Berühmte Muſiker VII, Berlin 1899, S. 20 ff.

[4]) Grabbes Selbſtrecenſion der Aufführung wurde zum erſtenmal wieder abgedruckt in Griſebachs Ausgabe, Bd. IV, S. 513.

[5]) Wolzogens Bearbeitung iſt als Bühnenmanuskript gedruckt in Leipzig bei Oswald Mutze 1877.

[6]) Zur Charakteriſierung von Wolzogens Ueberarbeitung ſeien als ein Beiſpiel für viele die Eingangsverſe des Stücks in der Faſſung des Orginals und der des Bearbeiters nebeneinander geſtellt.

Grabbe:	Wolzogen:
Still ſind die Plätze und die Straßen, nur	Still iſt der Platz, die Straßen menſchenleer.
Springbrunnen plätſchern tändelnd in dem Dunkel.	Nur die Fontainen plätſchern noch im Dunkel.
Die ew'ge Roma ſchläft, ermüdet vom Jahrtauſendlangen Schlachtenkampf, vielleicht	Das ew'ge Rom, es liegt in tiefem Schlaf,
Noch weit mehr von der Bürde ihres Ruhms.	Ermüdet von jahrtauſendlangen Kämpfen,
Die arme Herrſcherin der Welt! Sie hat	Mehr noch vielleicht von ſeines Ruhmes Bürde.
Die Liebe nie gekannt! O welche Luft umweht mich!	Die arme Herrſcherin der Welt! Sie hat
Wie duftig ſtrömt es her von Albas Bergen!	Die Liebe nie gekannt. O ſüße Luft,
Es iſt die Luft, die einſt die Cäſars nährte;	Die von den Bergen ſtrömend mich umweht!
Der Aether iſt's, in welchem heute die Geliebte atmet!	Es iſt die Luft, die die Caeſaren nährte,
	Die Luft, die heute die Geliebte atmet.

7) Léons Einrichtung iſt als Bühnenmanuſkript gedruckt in Brakls Rubinverlag zu München, die Bearbeitung Lindaus iſt als Nr. 1108 von Meyers Volksbüchern (Bibliographiſches Inſtitut) erſchienen.

8) Vgl. den Aufſatz: Goethes Fauſt und Gounods Margarete, in:

Hermann von der Pfordten, Muſikaliſche Eſſays, Neue Folge, München 1899, S. 145 ff.

Klingemanns Braunſchweiger Theaterleitung.

1) Vgl. Heinrich Ropp, Die Bühnenleitung Aug. Klingemanns in Braunſchweig. Mit einem Anhang: Das Repertoire des Braunſchweiger Nationaltheaters. Ein Beitrag zur deutſchen Theatergeſchichte des 19. Jahrhunderts. Litzmanns Theatergeſch. Forſchungen Bd. XVII, Hamburg 1901.

Durch dieſe dankenswerte theatergeſchichtliche Arbeit, auf deren Reſultate ſich der vorſtehende Aufſatz ſtützt, hat Klingemanns Braunſchweiger Bühnenleitung, auf Grund verſchiedener bis dahin unbenutzter Quellen, zum erſtenmal eine eingehende und erſchöpfende monographiſche Würdigung erfahren.

2) Vgl. Ropp, S. 91 ff.

3) Hamlet. Trauerſpiel in ſechs Aufzügen von William Shakeſpeare. Nach Goethes Andeutungen im Wilhelm Meiſter und A. W. Schlegels Ueberſetzung für die deutſche Bühne bearbeitet von Aug. Klingemann. Leipzig 1815.

4) Vgl. Ropp, S. 43* ff.

5) Vgl. Auguſt Haake, Theatermemoiren, Mainz 1806, S. 220—222.

Joſeph Schreyvogel als Leiter des Wiener Burgtheaters.

1) Schreyvogel ließ das Stück mit dem vierten und fünften Akte der Piccolomini beginnen und hierauf ſtark gekürzt

und zuſammengezogen Wallenſteins Tod folgen. Vgl. hierüber und über die frühere Wiener Wallenſtein-Bearbeitung:

E. Kilian, Der einteilige Theater-Wallenſtein. Ein Beitrag zur Bühnengeſchichte von Schillers Wallenſtein. Berlin, 1900. S. 43 u. 61.

[2]) Vgl. E. Kilian, Shakeſpeare-Jahrbuch XXXIX, S. 87.

[3]) Von der Literatur über Schreyvogel ſind vor allem zu nennen die Aufſätze Schönbachs und Sauers in deren Geſammelten Aufſätzen (Graz 1900 und Wien 1903).

Außerdem ſind zahlreiche Einzelſtudien von Rizy, Gloſſy, Reich u. a. in verſchiedenen Bänden des Grillparzer-Jahrbuchs u. a. O. verſtreut. Ueber Schreyvogels Tätigkeit am Burgtheater iſt vor allem zu vergleichen:

A. von Weilen, Geſchichte des Hofburgtheaters. Die Wiener Theater, Wien, Geſellſchaft für vervielfältigende Kunſt.

[4]) Joſeph Schreyvogels Tagebücher, 1810—1823. Mit Vorwort, Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Karl Gloſſy. Zwei Bände. Schriften der Geſellſchaft für Theatergeſchichte, Bd. 2 u. 3. Berlin, Verlag der Geſellſchaft.

Der erſte Band enthält eine achtzig Druckſeiten umfaſſende Einleitung des Herausgebers, den erſten Verſuch einer umfaſſenderen kritiſchen Würdigung von Schreyvogels Wirken auf dem Hintergrunde ſeiner Zeit.

[5]) Vgl. Grillparzer-Jahrbuch XIII, S. 277 ff.

Eduard Devrient.

Dieſem Aufſatz liegt der Feſtvortrag zugrunde, der bei einer von der Generaldirektion des Karlsruher Hoftheaters zur Centenarfeier von Devrients Geburtstag am 15. Oktober 1901 im Hoftheaterfoyer veranſtalteten Gedächtnisfeier gehalten wurde.

[1]) Vgl. den von Otto Devrient mitgeteilten Auszug aus Eduards Tagebüchern in der zur 40jährigen Gedenkfeier der Eröffnung des neuen Karlsruher Hoftheaters herausgegebenen Feſtſchrift:

E. Kilian, Beiträge zur Geſchichte des Karlsruher Hoftheaters unter Eduard Devrient. Statiſtik des Repertoires nebſt einem Auszug aus Eduard Devrients handſchriftlichen Aufzeichnungen, Karlsruhe 1893.

2) Der Briefwechſel zwiſchen Devrient und Guſtav Freytag wurde veröffentlicht von Hans Devrient in Weſtermanns Deutſchen Monatsheften, Jahrgang 46 (1901—02), S. 130.

Der Briefwechſel zwiſchen Devrient und Albert Lindner wurde herausgegeben von Adalbert von Hanſtein in S. Arnold Mayers Deutſcher Thalia, Wien 1902, S. 71 und von Hans Devrient im Euphorion XI, S. 122.

Devrients Lebenswerk, die im Buchhandel längſt vergriffene Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt, erſcheint ſoeben in einem von Hans Devrient eingeleiteten und herausgegebenen Neudruck in zwei großen Bänden, ein Unternehmen, wofür dem Herausgeber und dem rührigen Verleger, Otto Elsner in Berlin, der aufrichtigſte Dank der deutſchen Theaterwelt gebührt.

Regiesünden.

1) Vgl. Eckermann, Goethes Fauſt am Hofe des Kaiſers. Herausgegeben von Fr. Tewes. Berlin 1901.

2) Vgl. Tieck, Kritiſche Schriften, Bd. IV, S. 208 ff.

3) Vgl. Tieck, Kritiſche Schriften, Bd. III, S. 251.

Ferner: Theaterbriefe von Karl Immermann. Herausgegeben von G. zu Putlitz, Berlin 1851, S. 24 ff.

4) Vgl. den Abſchnitt über Hamlet in dem vortrefflichen Buche von Robert Rohlrauſch: Klaſſiſche Dramen und ihre Stätten, Stuttgart 1904.

5) Daß ſich die törichte und unkünſtleriſche Einrichtung, Viola und Sebaſtian durch eine Perſon zu beſetzen, im Gegenſatz zu allen beſſern Theatern, auf einer Bühne wie der Wiener Hofburg, bis in die neuſte Zeit hinein erhalten hat und noch unter Direktoren wie Laube, Dingelſtedt, Wilbrandt unangetaſtet blieb, gehört neben manchem andern, wie z. B. der Tatſache, daß

die Widerſpenſtige am Burgtheater noch heutigen Tages in Deinhardſteins Verballhornung geſpielt wird, zu dem vielen Unbegreiflichen, was der erſten Wiener Schauſpielbühne eigen iſt. —

Es iſt ein Verdienſt von Karl Fellner, bei der 1890 von ihm geleiteten Inſcenierung von Was ihr wollt am Deutſchen Volkstheater auch in Wien zum erſtenmal den alten Zopf der Doppelrolle beſeitigt zu haben.

6) Wird die zweite Gartenſcene, wie es geſchehen müßte, bei völliger Dunkelheit geſpielt, in einer Beleuchtung, die auf den vorgerückten Abend deutet, ſo iſt es natürlich unmöglich, ihr als Einleitung und ohne Verwandlung, wie es vielfach üblich iſt, die Scene „Gretchen am Spinnrad“ voranzuſtellen.

Ganz abgeſehen hiervon iſt die Zuſammenlegung dieſer beiden Scenen auf einen Schauplatz und in unmittelbarer Folge eine Barbarei, die unbegreiflicher Weiſe ſelbſt Adolf Wilbrandt in ſeine allerdings auch an andern Barbareien und Geſchmackloſigkeiten reiche Bearbeitung (Gretchen ſitzt bei dem ſogenannten Religionsgeſpräch auf Fauſts Schoß! Valentin ſagt zu Gretchen: Ich ſag' dir's im Vertrauen nur: Biſt 'ne verworfne Kreatur!!) aufgenommen hat.

Der Beginn der Gartenſcene: „Verſprich mir, Heinrich!“ deutet darauf hin, daß die Scene mitten im Geſpräche beginnt und daß ein längeres Zuſammenſein der Liebenden vor jenen Worten anzunehmen iſt. Wird die Scene am Spinnrad in den Garten verlegt und tritt nach Schluß von Gretchens Monolog Fauſt auf, dem ſie zu ſtummer Umarmung entgegenfliegt, nach einer kleinen Pauſe mit einemmal beginnend: „Verſprich mir, Heinrich!“, ſo wird durch dieſe handwerksmäßige Aneinanderreihung völlig unvereinbarer Elemente für das feiner empfindende Ohr eine geradezu komiſche Wirkung hervorgerufen. Die Kluft, die zwiſchen beiden Scenen klafft, kann auch nicht durch Einfügung eines anorganiſchen Muſikſtückes überbrückt werden. Die Scene am Spinnrad muß in Gretchens Zimmer ſpielen, dann hat nach einer Verwandlung die Gartenſcene in der Beleuchtung eines ſpäten Abends zu folgen.

Gegenüber dem von Dingelſtedt, Wilbrandt und neuerdings auch von vielen andern Seiten befürworteten und eingeführten unglücklichen Brauche, den erſten oder gar den zweiten Teil des Fauſt völlig anorganiſch in zwei Abende auseinanderzureißen, ſei auf die beachtenswerten Vorſchläge von Georg Witkowski (Goethes Fauſt auf dem deutſchen Theater, Bühne und Welt IV 1, S. 1 ff) hingewieſen, worin dieſer eine gut und ſinngemäß gekürzte Aufführung des ganzen Fauſt an zwei Abenden als das einzig Richtige empfiehlt.

7) Vgl. Bulthaupt, Gretchens Mutter. Bühne und Welt I, S. 419.

8) Vgl. Heinrich Jantſch, Bühnenbearbeitung von Schillers Wilhelm Tell. Hendels Bibliothek der Geſamtliteratur, Nr. 1120—22.

Den gleichen Grundſätzen huldigt desſelben Verfaſſers Bühnenbearbeitung von Shakeſpeares Julius Cäſar. Hendel Nr. 1100, 1101.

9) Vgl. Jantſch, Wilhelm Tell, a. a. O. S. 91.

10) Vgl. den Aufſatz von Karl Strecker: Gute und böſe Regiekunſt. In der Unterhaltungsbeilage zur Täglichen Rundſchau 1901, Nr. 99.

Einige Beiträge zum Kapitel der Deutlichkeitsregie enthält auch der bemerkenswerte Aufſatz von Ferdinand Gregori: Theorie und Praxis der Bühnenregie. In deſſen Buch: Schauſpielerſehnſucht, München 1903, S. 111—128.

Der Hervorruf des Schauſpielers.

1) Die Redaktion des Berliner Börſen-Couriers veranſtaltete im Jahr 1890 in den Spalten ihres Blattes eine Sammlung von Gutachten über den Hervorruf im Theater. Die Beantwortung dieſer Frage iſt hierbei faſt ausnahmslos zugunſten des Hervorrufs ausgefallen. Die ganze Behandlung der Frage war indeſſen höchſt einſeitig, indem die zahlreichen

wichtigen Gründe, die gegen den Hervorruf ſprechen, völlig ungenügend oder oberflächlich berückſichtigt wurden.

Es iſt erfreulich, daß ſich neuerdings namentlich in den Kreiſen der darſtellenden Künſtler ſelbſt die Stimmen derer mehren, die Abſchaffung des Hervorrufs verlangen. In einem ſehr verdienſtlichen und in jeder Beziehung zutreffenden kleinen Aufſatz iſt namentlich Ferdinand Gregori kürzlich gegen den Brauch des Hervorrufs aufgetreten (Deutſche Bühnengenoſſenſchaft 1904, Nr. 47).

Vom Theaterzettel.

[1]) Ein verdienſtlicher Anfang zu einem derartigen Werke wurde in der Heidelberger Diſſertation von K. Hagemann gemacht: Geſchichte des Theaterzettels. Ein Beitrag zur Technik des deutſchen Dramas. Das mittelalterliche Theater 1901.

Die Arbeit iſt als das erſte Kapitel eines umfangreichen Werkes über die Geſchichte des Theaterzettels gedacht.

Vgl. auch: J. Peterſen, Schiller auf der Bühne, Berlin 1904. Palaeſtra XXXII.

[2]) Mit Recht hat man kürzlich gelegentlich einer Kontroverſe über den „geadelten Schiller“ in der Frankfurter Zeitung das Gedicht von A. G. von Maltitz in Erinnerung gerufen:

Er und ſein Schickſal.

Deutſcher Barde! frei und groß,
Seltſam fiel dein Lebenslos;
Wardſt gefeiert und geprieſen,
Wardſt verketzert und verwieſen;
Angeſtaunt in deinem Streben
Und der Armut preisgegeben.
Dumm gelobt und dumm getadelt
Und zuletzt auch noch geadelt. —
Ach! vergib dem Vaterland,
Meiſter! ſeinen Unverſtand.

[3]) Was die Reihenfolge der Perſonen auf dem Zettel betrifft, ſo iſt Marx Möller in einem Aufſatz der Tägl. Rund-

ſchau (1900, Beilage Nr. 247) dem nach dem Vorgang der Autoren allgemein geübten Brauche, die Perſonen nach ihrem äußern Rang und ihrer verwandtſchaftlichen Zuſammengehörigkeit zu ordnen, mit Unrecht entgegengetreten. Der Gegenvorſchlag Möllers, die Perſonen nach dem Grad ihrer Bedeutung für die Handlung oder aber rein äußerlich nach der zeitlichen Reihenfolge ihres Auftretens zu ordnen, würde die Figuren eines Stückes in höchſt willkürlicher und ſtörender Weiſe durcheinander mengen und Zuſammengehöriges auseinander reißen.

4) Vgl. hierüber den beherzigenswerten Aufſatz von Eugen Kalkſchmidt: Kunſterklärer oder Handelsblatt, in Bühne und Welt I, 1, S. 425 ff.

Regiſter.

1. Perſonen-Regiſter.

Ackermann, Dorothea. 158.
Adamberger, Toni. 279.
Altmann, Joſeph. 161.
Anſchütz, Emilie, geb. Butenop. 274.
Anſchütz, Heinrich. 95 181 221 270 276 277 279 362 363.
Ariſtoteles. 39.

Bach, Sebaſtian. 282.
Baechtold, Jakob. 374 376.
Baudiſſin, Wolf Graf von. 96 347 348 368 369 371.
Bauernfeld, Eduard von. 236—244 277 382—384.
Benedix, Roderich. 244 295.
Berger, Alfred von. 360.
Berndal, Guſtav. 380.
Bielſchowsky, Albert. 186.
Birch-Pfeiffer, Charlotte. 295.
Bock, Johann Chriſtian. 92 94 102 361 365.
Böcklin, Arnold. 241.
Bök, Johann Michael. 335.
Bolin, Wilhelm. 96 102 109 110 111 364 365.
Bondini. 93.
Bormann, Walter. 359.
Brahm, Otto. 328 374
Brandl, Alois. 38 43 359.
Brodmeier, Cecil. 360.
Brömel, Wilhelm. 159.
Brühl, Karl Graf von. 283.
Bürklin, Albert. 369.
Bulthaupt, Heinrich. 361 378 389.

Calderon. 22 180 269 278 294 358.
Cervantes. 247.
Chamiſſo, Adalbert von. 237.
Collin, Matthäus von. 237.
Colman, George. 362.
Conrad, Hermann. 226 371 372.
Conſentius, Rudolf Otto. 375.
Coſtenoble, Karl Ludwig. 270 274 277 362.
Crelinger, Auguſte, geb. Düring, verh. 1. Stich. 275 276 381.
Czernin, Johann Rudolf, Graf von. 237 272.

Dalberg, Heribert von. 157 159 172 371.
Deinhardstein, Ludwig. 32 131 132 133 134 188 141 151 155 181 237 318 368 387.
Dekker, Thomas. 237 382.
Delius, Nikolaus. 81 166 361.
Dennerlein. 373.
Devrient, Eduard. 96 102 109 112 115 116 160 218 276 277 281—301 317 363 364 367 369 386 387.
Devrient, Emil. 264 287.
Devrient, Hans. 387.
Devrient, Karl. 264.
Devrient, Ludwig. 264 283 285.
Devrient, Otto. 96 109 201 202 203 212 363 364 376 386.
Dietrichstein, Moritz Graf von. 272 274.
Dingelstedt, Franz. 58 160 198 199 200 203 214 215 375 387 388.
Doczi, Ludwig. 22 358.
Döbbelin, Karl. 169.
Döring, Georg. 237.
Dulk, Albert. 222 381.
Dyce, Alexander. 166.

Eckermann, Johann Peter. 305 306 387.
Ehrimfeld, Tobias von. 177 374.
Elsner, Otto. 387.
Ernst, Otto. 255 355.
Erzgräber, Rudolf. 362.
Eschenburg, J. Joachim. 92.
Euripides. 71.
Eyfoldt, Gertrud. 367.

Fellner, Richard. 358 363 381 388.
Fichtner, Karl. 270.
Fischer, Rudolph. 361.
Fleck, Ferdinand. 169.
Fontane, Theodor. 380.
Franklin, Benjamin. 270.
Freytag, Gustav. 54 244 295 299 387.
Friedrich, Großherzog von Baden. 288 289 290 298 301.
Friedrich Wilhelm IV., König von Preußen. 3 114.

Genast, Eduard. 187.
Genée, Rudolph. 16 17 34 359 362.
Genscke. 176.
Gericke, Robert. 363.
Gervinus, Georg. 245.
Gloffy, Karl. 240 374 382 383 386.
Gluck. 297.
Gödeke, Karl. 374.
Goethe. 2 56 168—215 256 261 263 264 282 325 352 373.
Clavigo. 23.
Egmont. 261.
Faust. 22 246 257 259 263 264 305 306 313 314 319 320 321 330 358 385 387 388 389.

Götz von Berlichingen. 1 5 6 22 28 32 168—215 261 268 279 346 358 359 372—380.
Iphigenie. 261.
Romeo-Bearbeitung. 49 278.
Torquato-Taſſo. 268 283.
Götz, Hermann. 131 132.
Gotter, Friedrich Wilhelm. 158.
Gottſchall, Rudolph von. 249.
Gottſched, Johann Chriſtoph. 64.
Gounod, Charles. 297 385.
Grabbe, Chriſtian Dietrich. 245—358 315 384 385.
Gregori, Ferdinand. 389 390.
Greif, Martin. 22 358.
Grillparzer. 22 237 238 239 240 241 269 270 295 296 347 358 359 383 386.
Grimminger, Adolf. 297.
Griſebach, Eduard. 384.
Groſſe, Julius. 237.
Großmann, Guſtav Friedrich Wilhelm. 175.
Grube, Max. 119.
Grüner, Franz. 177 178 179 180 181 182 273 374.

Haake, Auguſt. 265 385.
Hagemann, Karl. 254 390.
Hagn, Charlotte von. 119.
Hancke, Oswald. 369.
Hanſtein, Adalbert von. 387.
Hauptmann, Gerhart. 303 304 306 307 308.
Hauſer, Joſeph. 297.
Hebbel, Friedrich. 81 249 295 296.
Henoler, Karl Friedrich. 176.
Heufeld, Franz. 262.
Höcker, Oskar. 296.
Holbein, Franz von. 131 217 218 219 220 221 222 269 373 380 381.
Holberg. 294.
Holinshed. 52.
Holtei, Julie, geb. Holzbecher. 238.
Holtei, Karl von. 32 33 238 382.
Horner, Emil. 240 383.
Humboldt, Alexander von. 284.

Jantſch, Heinrich. 389.
Iffland, Auguſt Wilhelm. 169 196 282 362.
Immermann, Karl. 2 13 14 15 16 42 95 160 220 225 317 358 381 387.

Kalkſchmidt, Eugen. 391.
Kalliwoda, Wilhelm. 297.
Karl I., Herzog von Braunſchweig. 260 263.
Kayſer, Philipp. 174.
Kettembeil, 246.
Kleiſt. 216—228 269 347.
Amphitryon. 217.
Hermannsſchlacht. 315.
Käthchen von Heilbronn. 22 218 220 269 280 294 330 344 358.
Robert Guiskard. 217.

Prinz von Homburg. 269 280.
Schroffenſteiner. 216—228 269 277 380 381 382.
Klingemann, Auguſt. 259—267 385.
Klingemann, Eliſe, geb. Anſchütz. 260.
Koberwein, Joſeph. 273.
Koch, Heinrich Gottfried. 168 169 170 171 172 174 180 373.
Koch, Max. 359.
Koch, Siegfried Gotthelf. 273.
Köchy, Max. 96 109 110 111 364 365.
Körner, Theodor. 279.
Koffka, Ernſt. 299.
Kohlrauſch, Robert. 134 135 136 137 138 139 141 143 144 146 155 368 369 371 387.
Komorzynski, Egon von. 383.
Konrad, Paula. 367.
Kopp, Heinrich. 385.
Koppel, Richard. 372.
Korn, Maximilian. 273.
Kotzebue, Auguſt von. 261 275 362.
Krüger, Karl Friedrich. 273.
Kruſe, Georg Richard. 384.
Küſtner, Karl Theodor von. 265 381.

Lange, Johanna, geb. Scherzer. 296.
Lange, Rudolph. 296.
L'Arronge, Adolph. 328.
Laube, Heinrich. 160 218 221 277 294 326 333 387.
Lautenſchläger, Karl. 17.
Lembert, Wenzel. 237.
Leſſing, Gotthold Ephraim. 64 72 87 171 277 278.
Emilia Galotti. 72.
Minna von Barnhelm. 23 315 316 343 369.
Leſſing, Karl. 171.
Léon, Victor. 251 252 385.
Leoncavallo, R. 346.
Levi, Hermann. 297.
Lewinger, Ernſt. 210 211 215.
Lindau, Paul. 251 252 254 255 256 295 385.
Litzmann, Berthold. 157 158 361 371 372 374 385.
Löwe, Ludwig. 270.
Lortzing, Albert. 249 384.
Ludwig, Otto. 295 296.

Madách, Emerich. 354.
Maeterlinck, Maurice. 304 305.
Maltitz, Auguſt Gotthilf von. 390.
Marterſteig, Max. 197 215.
Mascagni, Pietro. 346.
Matkowsky, Adalbert. 368 378 379 380.
Mayer, F. Arnold. 387.
Meininger. 17 18 20 117 266 267 294 302 315 324 325 351.
Mendelsſohn-Bartholdy, Felix. 114 118 120 121 122 282 297.
Menſi, Alfred von. 359 383.
Mentzel, Eliſabeth. 373.

Merſchberger. 361.
Meyer-Förſter, Wilhelm. 355.
Meyrowitz, Selmar. 383.
Möller, Marx. 390 391.
Molière. 294.
Moreto. 269 278 294.
Moſel, Ignaz von. 272 274.
Moszkowski, Moritz. 257.
Mottl, Felix. 231 232 234.
Mozart. 246 247 248 249 297 352.
Müller, Karoline. 270.
Müller, Sofie. 270 274.
Müller-Guttenbrunn, Adam. 229 233 382.
Müllner, Adolf. 259 273 274.
Muncker, Franz. 377.
Musculus. 374.

Neſtroy, Johann. 83 176.
Nollen, John Scholle. 373 374 375.

Oechelhäuſer, Wilhelm. 96 97 102 104 109 110 112 115 123 124 132 133 134 139 363 364 365 371.
Oehnhauſen, Graf von. 260.

Pálffy, Ferdinand Graf von. 271.
Pandin, Beauregard. 93 362.
Perfall, Karl von. 1 2 17 25 33 200 201 208 215 376.
Peterſen, Julius. 390.
Pforbten, Hermann von der. 257 385.
Philippi, Felix. 255.
Pichler, Auguſt. 249.
Pichler, Karoline. 240 383.
Poſſart, Ernſt. 96 97 104 109 110 111 364 365 366.
Presper, Rudolf. 135.
Priſching, Rudolf. 382.
Prölß, Robert. 361.
Putlitz, Guſtav zu. 369 387.

Raimund, Ferdinand. 83 176 229—235 382.
Reich, Emil. 386.
Reinhardt, Max. 367.
Rennſchüh, Johann Ludwig. 172.
Rettich, Julie, geb. Gley. 221 270.
Rizy, Theobald von. 386.
Rooſe, Friedrich. 273.
Rümelin, Guſtav. 57.

Sachs, Hans. 237.
Saphir, Moritz Gottlieb. 238 239.
Sauer, Auguſt. 374 375 386.
Savits, Jocza. 17 100.
Schade, Oskar. 374.
Scherer, Hans. 382.
Scherer, Wilhelm. 40 239 245 382.

Schiller. 56 64 168 183 259 261 264 265 268 332 390.
Braut von Meſſina. 329 344.
Don Karlos. 294 312.
Fiesko. 22 358.
Jungfrau von Orleans. 22 268 358.
Kabale und Liebe. 23 90 332.
Macbeth. 48 262.
Maria Stuart. 268 329.
Räuber. 12 72 294 330 332 346.
Wallenſtein. 268 279 385 386.
Wilhelm Tell. 268 279 308 309 310 311 322 323 325 326 369 389.
Schink, Johann Friedrich. 131.
Schinkel, Karl Friedrich. 16 17 359.
Schippel, Jakob. 361.
Schlegel, Auguſt Wilhelm von. 41 262 347 348 359 360 368 370 385.
Schmidt, Alexander. 371.
Schmidt, Erich. 381.
Schmidt, Friedrich Ludwig. 381.
Schnorr von Carolsfeld, Ludwig. 297.
Schnorr von Carolsfeld, Malvina, geb. Garrigues. 297.
Schönbach, Anton. 383 386.
Schreyvogel, Joſeph, gen. Weſt. 42 93 94 95 96 102 109 111 112 160 180 181 182 203 215 218 237 259 262 268—280 294 362 363 374 385 386.
Schröder, Friedrich Ludwig. 41 92 93 94 95 102 111 157 158 159 164 167 169 170 171 172 174 180 182 262 269 361 365 371.
Schröder, Sofie. 217 270 381.
Schubert, Franz. 231 232 234 235 236.
Schütz, Karl Julius. 262 263.
Schwind, Moritz von. 236 237 241 242.
Seebach, Marie. 221.
Seliger, Paul. 374.
Seyler, Abel. 172.
Shakeſpeare. 1—167 180 226 241 247 261 268 271 278 279 293 294 298 330 347 358—372 386.
Cymbelin. 45 50 59 80.
Hamlet. 30 41 82 157 158 262 269 283 316 317 360 385 387.
Julius Caeſar. 44 55 56 82 389.
Kaufmann von Venedig. 43 44 84 85 87 157 262 269 308.
König Heinrich IV. 29 51 52 53 54 59 76 84 85 86 157 158 262 269 358.
König Heinrich V. 29 358.
König Heinrich VI. 68 69 70 71 79 314.
König Lear. 1 26 28 29 30 31 41 77 78 92—113 157 158 262 269 277 279 347 348 358 359 361—367.
König Richard II. 157.
König Richard III. 71 72 73 74 75 77.
Komödie der Irrungen. 318.
Luſtige Weiber. 145.
Macbeth. 29 30 46 47 48 82 157 262 358 361.
Maß für Maß. 78 79 157—167 371 372.
Othello. 41 50 77 157 158 269 280.
Romeo und Julia. 29 30 31 38 39 45 46 49 77 82 262 269 278 279 319 358.

Sommernachtstraum. 4 12 114—130 316 358 367 368.
Timon von Athen. 157 159 371.
Titus Andronikus. 68.
Troilus und Creſſida. 85.
Veroneſer. 83 84.
Viel Lärmen. 32 84 87 88 358.
Was ihr wollt. 2 6 8 9 10 12 14 15 16 29 79 317 318 358 387 388.
Widerſpenſtige. 32 33 38 84 131—156 358 368—371 387.
Wintermärchen. 29 80 85 88 358.
Spohr, Louis. 249.
Stegmayer, Matthäus. 237.
Stommel, Guſtav. 222 381.
Strauß, Joſef. 297.
Strecker, Karl. 389.
Stümcke, Heinrich. 370.
Sudermann, Hermann. 332.

Tate, Nahum. 93 362.
Tewes, Friedrich. 387.
Tieck, Dorothea. 348.
Tieck, Ludwig. 2 3 4 5 9 10 11 12 13 14 16 41 42 114 119 186 216 217 223 236 237 277 283 294 299 312 317 347 348 358 359 363 368 370 381 387.
Tizian. 313.

Ulrici, Hermann. 124.

Vincke, Gisbert von. 160 161 164 371.
Voß, Johann Heinrich. 93 96 279 347 363.

Wäſer. 171.
Wagner, Joſef. 221.
Wagner, Richard. 297 325 326 330.
Walter, Friedrich. 373.
Walther, Friedrich. 260.
Walther, Sofie. 260.
Weber, Karl Maria. 297.
Wehl, Feodor. 4 96 97 125 358 364 365 368.
Weiland, Richard. 160 371.
Weilen, Alexander von. 386.
Weiſe, Chriſtian. 131.
Wendt, Guſtav. 375.
Werner, Richard Maria. 373.
Werner, Zacharias. 259.
Weſt (ſ. Schreyvogel). 270 362.
Wieland, Ludwig. 226.
Wilbrandt, Adolf. 135 387 388.
Wilhelm, Herzog von Braunſchweig. 260.
Wilhelmi, Friedrich. 270.
Winds, Adolf. 368 371.
Winkler, Theodor (Th. Hell). 273.
Winter, Fritz. 372.
Witkowski, Georg. 370 389.
Wolff, Eugen. 226 381.

Wolff, Pius Alexander. 282.
Wolzogen, Alfred von. 184 250 251 256 384

Zahlhas, Johann Baptist von. 93 362.
Zedlitz, Josef Christian von. 238 239.
Zeiß, Karl. 144 146 155 370 371.
Zelter, Karl Friedrich. 183.
Zolling, Theophil. 226.

2. Städte-Register.

Augsburg. 249.

Bamberg. 251.
Bayreuth. 325 326 359.
Berlin. 4 35 90 115 119 132 158 169 170 171 172 173 174 185 196 201 202 211 212 214 215 217 229 245 246 254 255 262 281 282 283 287 295 304 315 328 351 354 355 359 361 367 370 373 375 376 378 379 380 381 389.
Braunschweig. 259—267 385.
Bremen. 175 377.
Breslau. 92 171 295 359.

Detmold. 249 250 254.
Dresden. 3 92 93 133 155 172 210 215 245 264 273 283 287 288 295 370.
Düsseldorf. 13 14 95 220 222 306 307.

Essen. 254.

Frankfurt a. M. 168 172 175 249 264 373 375.

Graz. 249.

Hamburg. 92 157 158 169 170 171 172 173 174 196 229 361 372.
Hannover. 132 175 217 264 373.
Heidelberg. 196 197 375.

Karlsruhe. 109 139 143 155 161 196 203 210 215 222 231 233 234 241 242 254 255 288 289 290 293 294 295 296 297 298 299 300 301 361 363 370 371 375 383 386.
Köln. 210.

Leipzig. 93 161 171 196 217 246 264.
London. 361.
Lüneburg. 249.

Magdeburg. 381.
Mainz. 172.
Mannheim. 157 172 173 174 175 179 180 196 197 246 361 373.
Meiningen (vergl. Meininger). 251 253 255 257.
München. 1—36 42 49 55 56 98 99 100 196 200 229 245 358 359 376 382.

Nürnberg. 251 253.

Oldenburg. 132 370.

Paris. 282.
Potsdam. 4 114.
Prag. 359 375.

Riga. 250.

Schwerin. 134 245 246 250.
Straßburg. 380.
Stuttgart. 96 132 197 246 300 364 370.

Weimar. 160 168 183 186 188 196 261 262 264 265 282 374 375.
Wien. 42 93 94 95 96 159 161 175 176 177 180 181 198 200 214 215 217 218 221 229 230 231 233 234 236 237 238 240 243 244 245 249 259 268—280 328 341 354 358 359 362 369 373 374 375 382 383 385 386 387 388.
Wiesbaden. 117 118 121 122 123.
Würzburg. 373.

Zittau. 131.

Druckfehler.

S. 183 7. Zeile von oben lies statt Zeller: Zelter.
S. 232 14. „ „ „ „ „ umfaßte inige: umfaßt einige.
S. 243 13. „ „ „ „ „ Der: Die.
S. 251 10. „ „ „ „ „ trivialisierte und verflachte: trivialisierten und verflachten.
S. 374 7. „ „ „ „ „ Gödecke: Gödeke.

Druck von Mänicke & Jahn in Rudolstadt.

Wie es euch gefällt.

Luſtſpiel in 5 Akten von Shakeſpeare. Nach Schlegels Ueberſetzung für die deutſche Bühne bearbeitet.

Leipzig, Reclam Nr. 4065.

Der Sturm.

Schauſpiel in 5 Akten und 1 Vorſpiel von Shakeſpeare. Nach Schlegels Ueberſetzung für die deutſche Bühne bearbeitet.

Leipzig, Reclam Nr. 4217.

Der einteilige Theater-Wallenſtein.

Ein Beitrag zur Bühnengeſchichte von Schillers Wallenſtein. Munckers Forſchungen XVIII.

Berlin, Duncker 1901.

Samuel Friedrich Sauter.

Ausgewählte Gedichte. Eingeleitet und herausgegeben. Badiſche Neujahrsblätter, Neue Reihe V.

Heidelberg, Winter 1902.

Fortunat.

Dramatiſches Märchen in 5 Akten von Bauernfeld. Karlsruher Bühneneinrichtung. Eingeleitet und herausgegeben.

Halle, Hendels Bibl. der Geſ. Literatur, Nr. 1610.

Götz von Berlichingen mit der eiſernen Hand.

Schauſpiel in 5 Akten von Goethe. Nach der Originalausgabe von 1773 für die Aufführung eingerichtet.

Oldenburg, A. Schwartz 1902.

Maß für Maß.

Schauſpiel in 5 Akten von Shakeſpeare. Nach Baudiſſins Ueberſetzung für die Aufführung eingerichtet.

Leipzig, Reclam Nr. 4525

Don Karlos.

Trauerſpiel in 5 Akten von Schiller. Mit Benutzung der ältern Ausgaben für die Aufführung eingerichtet.

Leipzig, Reclam Nr. 4569.